BOLLETTINO

D'ARTE

DEL MINISTERO
DELLA P. ISTRVZIONE

NOTIZIE DELLE GALLERIE
DEI MVSEI E DEI MONVMENTI

E. CALZONE - EDITORE

ROMA - MCMXII

INDICE DEI SOMMARI.

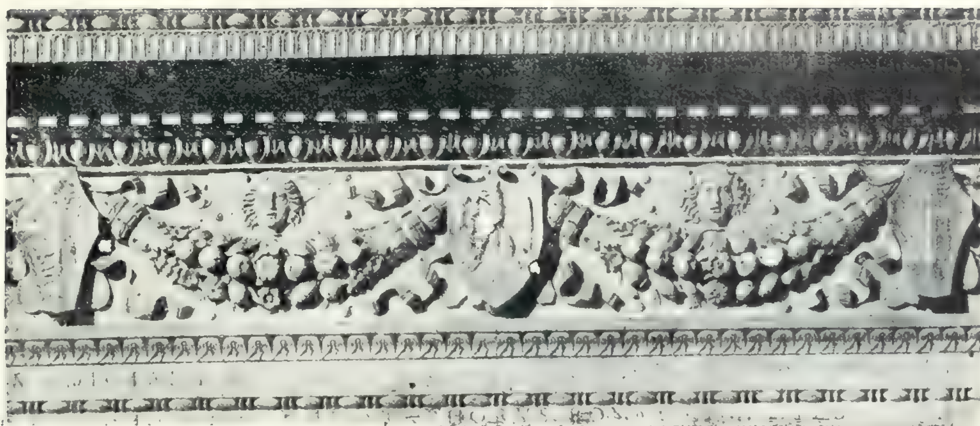
INDICE DEGLI ARTISTI.

S

T

V

INDICE DEI LUOGHI.



OPERE INEDITE DI MICHELANGELO DA CARAVAGGIO.



n un ordine che presuppongo cronologico pubblico qui quattro opere del Caravaggio. Tre di esse mi sono state gentilmente offerte, perchè io le illustrassi, da Corrado Ricci e da Giulio Cantalamessa; sono l'*Angelo Custode* di S. Rufo in Rieti, i *SS. Quattro Coronati* di S. Andrea in Vincis e la *Cena in Emmaus* del Marchese Patrizio Patrizi. Per il ritratto di Maffeo Barberini presso la principessa Anna Corsini spetta a me il torto o il merito dell'attribuzione.

Alla Mostra del Ritratto di Firenze era esposto il ritratto di Maffeo Barberini, il futuro Urbano VIII, in abito prelatizio, attribuito a Scipione Pulzone di Gaeta. Eppure, del manierista accurato, analitico, refrattario alla concezione della massa, il quadro non ha nemmeno un carattere. Davanti a un fondo bruno luminoso, seduto sopra una sedia a braccioli, con veste nera, risvolti cremisi, tricorno nero, tunica bianca a piegoline, leggermente dorata attorno le braccia; presso un tavolo sopra cui sono libri e una carafa di fiori; Maffeo Barberini è veduto in una massa sommaria di luce e d'ombra. Alla luce spetta di squadrare le mani, d'indicare la rotondità delle braccia, di modellare i piani del volto per soffermarsi con acuta insistenza sulle palpebre. Si tratta quindi di una visione della realtà affatto opposta a quella del manierista Scipione Pulzone; e se essa non si è attuata in un capolavoro, ciò dipende dal fatto che appunto la visione sintetica, sommaria, luministica è così spinta da attenuare la complessa visione della realtà. La semplificazione diviene talora, e in qualche punto soltanto, semplicismo. Orbene, tutti i caratteri rilevati si ritrovano in Michelangelo da Caravaggio, ne formano anzi il programma artistico rivoluzionario contro quel manierismo cui il Pulzone accedeva, e più precisamente sono tipici per il Merisi nel momento della sua vita in cui appena appena iniziava la riduzione della varietà coloristica all'ef-

fetto di luce e d'ombra, in cui manteneva l'ingenuo fresco piacere di dipingere qualche bel fiore sbocciante e il trillar della luce nella carafa, così come aveva già fatto nella *Suonatrice*, ora a Pietroburgo, e anche altrove, suscitando l'ammirazione di tutti, di troppi anche. Era un periodo di passaggio tra un impressionismo sicuro, brillante, giovanile, tutto di squisita sensibilità, e una semplificazione della realtà fatta con lo scopo di muovere più liberamente figure e fantasie alla conquista di ideali nuovi. Nel momento del passaggio la semplificazione è talora troppo spinta, non ancora sicura di sè, non sempre coerente. Tuttavia essa ha molti punti di contatto con quella che, molto più tardi, verso la fine della vita, il Caravaggio compì del Papa Paolo V. Le affinità di fattura del ritratto Barberini con quello conservato presso il Principe Scipione Borghese di Roma sono evidenti.

Maffeo Barberini nacque nel 1568, a 19 anni fu nominato Referendario della giustizia, poi governatore di Fano, poi nunzio in Francia, nel 1605 Cardinale e nel 1623 Papa, con il nome di Urbano VIII (1). Il ritratto, in cui Maffeo dimostra di avvicinarsi alla trentina, fu dunque eseguito nell'ultimo decennio del sec. XVI, quando non era ancora cardinale, quando il Pulzone era probabilmente morto (2), quando invece il Caravaggio dipingeva appunto in Roma ed era precisamente nel periodo di trasformazione tra la prima e la seconda maniera, periodo i cui caratteri abbiamo ritrovati nel quadro. Infine il Bellori (3) narra che il Caravaggio « al Cardinale Maffeo Barberini, che fu poi Urbano VIII, Sommo Pontefice, oltre il *ritratto*, fece il Sacrificio di Abramo, il quale tiene il ferro presso la gola del figliuolo che grida e cade ». E poichè è noto come in casa dei Principi Corsini di Firenze il ritratto è giunto per eredità Barberini, quello citato dal Bellori deve identificarsi con questo, ora in casa Corsini. Il criterio stilistico e le notizie storiche concorrono quindi nell'attribuzione del ritratto al Caravaggio.



Sull'altare maggiore della chiesa di S. Andrea in Vincis in Roma è un quadro rappresentante i *SS. Quattro Coronati*, del quale poche fra le guide romane si sono accorte (4), e nessuna, nè antica nè recente, ha saputo indicare l'autore. Eppure la firma posta nel fondo, in basso e a sinistra, è leggibile, sebbene oscurata:

MICHEL ANGELO
DA CARAVAGGIO DIP.

Oltre a ciò sin dal 1793 uscì un'incisione del quadro, recante le seguenti leggende:

Giuseppe Cades dis. | *Pietro Bombelli inc.* | *SS. QVATTRO CORONATI MM. Quadro di Michelangelo da Caravaggio* | *esistente in Roma nella V. Chiesa de SS. Andrea e Leonardo* | *della Compagnia de Scarpellini* | *Tor di Specchi* | *Alessandro Cartoni Console e Governatore* | *M · DCC · XCIII.*

Nè la firma nè la incisione erano sinora note.

(1) A. Hauck, *Realencyklopädie für prot. Theologie und Kirche*, vol. XX, Leipzig, 1908, p. 327.

(2) Sebbene senza prove sicure, la data della morte del Pulzone è per lo più fissata nel 1588.

(3) *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*. In Roma, MDCLXXII, p. 208.

(4) Rudolfino Venuti, *Roma moderna*. In Roma, MDCCLXVII, p. 828; accenna al quadro come « d'ottimo pennello ». Giuseppe Melchiorri, *Guida metodica di Roma*, Roma, 1836, p. 426, ricorda che il quadro è « di buona mano ». Le altre guide non accennano neppure.

La scena è dunque dei quattro santi legati attorno una colonna, sopra un fondo, oggi oscurato, ma rappresentante in origine una nicchia limitata da due grossi pilastri. Ai piedi de' santi sono buttati un martello, un compasso, varie squadre e una testa marmorea, per indicare ch'essi erano scultori e che eran legati per non aver voluto scolpire un idolo a Diocleziano.



Fig. 1. — Michelangelo da Caravaggio — Ritratto di Maffeo Barberini.
Firenze, Collezione della Principessa Anna Corsini.

La disposizione delle figure ha un solo scopo, di fare uno studio degli sbattimenti della luce, che viene da sinistra, sui diversi lati dei corpi e delle loro positure. Saremmo già dunque in pieno periodo luministico, se i corpi non fossero allungati e cilindrati, se per la ricerca della linea nelle gambe non fosse trascurato il rilievo della loro intima costruzione: sono questi i residui del manierismo, gl'indici che l'artista non ha ancora raggiunto la piena padronanza di sè stesso. La sommarietà facilona raggiunge anzi anche la testa del martire barbato a sinistra, non di quello centrale, che guarda in alto ispirato, con tocchi di luce che rialzano

vivamente i tratti significativi del bell'adolescente pieno di fede. Son qui i primi accenti forti e nuovi della seconda maniera.

Comunque, nel suo insieme, il quadro non è un capolavoro. La sua importanza consiste nell'indicarci dove e come il Caravaggio trovò la sua forza maggiore, e nel rivelarci in qual punto della sua trasformazione Mosè Valentin divenne suo seguace. Perchè, pochi quadri del Caravaggio sono, come questo, tanto simili a quelli del Valentin, specie per l'abbondanza delle luci fredde e per la trascuratezza nell'intima costruzione dei corpi. A differenza del maestro, che seguitò sempre più rapido nella trasformazione dell'arte sua, il Valentin — salvo rare eccezioni, come il quadro della Galleria Vaticana — rimase fedele ai metodi per la prima volta imparati.

*
* *

Mariano Guardabassi (1) ricorda che nella chiesa di S. Rufo, a Rieti, è un quadro rappresentante l'*Angelo Raffaele che consiglia Tobia a prendere il pesce, opera della scuola del Caravaggio.* Nè alcuno si è occupato dopo di lui del quadro, al di fuori di Basilio Magni (2) che l'inserisce nel suo elenco delle opere del Caravaggio, designandolo come l'*Angelo Custode.*

E infatti, poichè è noto che il quadro è pervenuto alla chiesa di S. Rufo dalla Confraternita dell'Angelo Custode, e che la rappresentazione della scena dell'Angelo Custode non è rara al principio del seicento (si ricordi, fra l'altro, il quadro del Domenichino), si deve credere che la designazione del Guardabassi sia erronea.

La scena è colta nel momento in cui una rossa lingua di fuoco a forma di serpente e con l'evidente significato di tentazione, sale dal terreno per raggiungere il fanciullo. L'angelo stende le ali sul suo protetto e gl'indica il pericolo con un dito proteso. Bruno il fondo, bruno il piancito, grigio-bluastro il drappo svolazzante, bruno-scuri i capelli dell'angelo, bruno-chiari quelli del fanciullo; tutta la gamma coloristica del quadro si riduce alla riproduzione dell'ombra bruna e della luce, che dal rosato lucido delle carni giunge al bianco niveo delle ali. Come sempre in Caravaggio, le figure riempiono il quadro (3). Esso è ideato per fare saltar fuori dalle tenebre, con un'ondata di luce, come istantanea apparizione, due figure in un momento drammatico.

Le ali bianche, luminose, proteggono il gruppo e si contrappongono al timoroso atteggiamento del fanciullo e all'oscurità dell'ambiente. Gli sprazzi di luce sui volti attenti al pericolo sono irregolari e frammentarii, per dare l'illusione della loro fugacità, come se la luce non avesse avuto ancora il tempo di commentare, di soffermarsi su tutti i punti del suo dominio. Tale fugacità è la molla del valore drammatico della scena, perchè mette i due corpi in una speciale tensione e suscita nell'osservatore la lucida sensazione della lotta fra tenebre e luce.

A tale piena padronanza degli effetti luminosi Michelangelo da Caravaggio giunse nel tempo tardo di sua vita, quando potente e rapida volle la sintesi, sempre più trascurati i particolari.

L'*Amore Vincitore* della galleria di Berlino, il *Battista* e la *Madonna con S. Anna* della galleria Borghese, sono le opere che più si avvicinano a quella di Rieti per

(1) *Indice-Guida dei monumenti pagani e cristiani riguardanti l'istoria e l'arte, esistenti nella provincia dell'Umbria.* Perugia, 1872, p. 255.

(2) *Storia dell'arte italiana.* Roma, 1902, III, p. 40.

(3) La centina è un'aggiunta posteriore, e perciò è stata eliminata nella riproduzione.



G. Cades — **Incisione dal quadro del Caravaggio in S. Andrea in Vincis.**



Fig. 2. — Michelangelo da Caravaggio — I SS Quattro Coronati
Roma, Chiesa di S. Andrea in Vincis.

la costruzione delle forme, per il meccanismo degli atteggiamenti, per il rilievo plastico delle masse. Ma per la rapidità irrazionale e pure potentemente espressiva dell'effetto luminoso, l'*Angelo Custode* trova il suo naturale riscontro nell'opera

che forse segna il punto più alto della produzione drammatica del maestro: nella *Morte di Maria* del Museo del Louvre.

Non può dunque cader dubbio sull'appartenenza dell'opera al maestro stesso, anche se il rosato delle carni riveli un desiderio di grazia, che verso la fine della



Fig. 4. — Michelangelo da Caravaggio — L'Angelo Custode.
Rieti, Chiesa di S. Rufo.

vita, di solito, egli rinnegava. È un ritorno, proprio nel periodo della più sapiente e più rigorosa attività di luminista, all'ingenuo primitivo abbandono realistico della giovinezza. Mentre creava il dramma, egli si è fermato a guardare le fresche carni dei suoi modelli, e, per un momento, ha dimenticato i principi del proprio programma, il significato dell'insieme dell'opera.

Di fronte alle ragioni stilistiche suaccennate, che dimostrano l'appartenenza dell'opera al Caravaggio, non ha valore di sorta l'obbiezione che potrebbe essere



Fig. 5. — Michelangelo da Caravaggio — La cena in Emmaus.

emessa sulla stranezza di trovare un'opera di lui a Rieti. Comunque, non tacerò una circostanza utile a indicare un'indiretta relazione tra il Caravaggio e Rieti.

Nel 1629 il cardinale Scipione Borghese fu eletto da Urbano VIII vescovo della Sabina (1); e uno stemma conservato nel Palazzo Comunale di Rieti, proveniente dalla locale chiesa di S. Lucia, accoglie in sè tre stemmi, di casa Borghese, del governatore di Rieti e della città; anzi porta la seguente iscrizione:

SCIP. CARD | BVRGHESIO | PAVL. V. P. M. NEPS |
EVSTACHIVS | CONFIDATVS | DE ASISIO GVBER | .

Lo stemma è l'opera di un eccellente scultore, prossimo a Gian Lorenzo Bernini, indubbiamente romano. Esso fu quindi mandato da Roma e precisamente dalla cerchia artistica del cardinale Scipione, a S. Lucia di Rieti. Orbene, poichè è noto quante opere del Caravaggio possedette il cardinale — parecchie ne conosciamo tuttora, e il Mancini ricorda del Caravaggio « molti quadri che possiede l'Illmo Borghese » — nulla c'impedisce di pensare, in semplice via d'ipotesi, che il cardinale stesso sia stato il tramite fra Rieti e il Caravaggio, o con l'ordinare il quadro anche prima di divenire vescovo di Sabina o per un dono tratto dalla già abbondante raccolta.

*
* *

Al Bellori (2) è noto che il Caravaggio eseguì per il « Marchese Patritij la Cena in Emmaus, nella quale vi è Christo in mezzo che benedice il pane, et uno de gli Apostoli à sedere nel riconoscerlo, apre le braccia, e l'altro ferma le mani sù la mensa, e lo riguarda con maraviglia: evvi dietro l'hoste con la cuffia in capo et una vecchia, che porta le vivande. Un'altra di queste inventioni dipinse per lo Cardinale Scipione Borghese alquanto differente; la prima più tinta, e l'una, e l'altra alla lode dell'imitatione del colore naturale; se bene mancano nella parte del decoro degenerando spesso Michele nelle forme humili, e volgari ».

Un terzo quadro con un soggetto che molto probabilmente è il medesimo, è ricordato dal Baglione (3): al « Signor Ciriaco Matthei.... il Caravaggio havea dipinto..... quando N. Signore andò in Emaus ». E un quarto fu quello che il Mancini ricorda come eseguito dal Caravaggio in Zagarola: « Christo che và in Emaus, che lo comprò in Roma il Costa » (4).

Di questi quattro quadri il solo ricordato sinora dagli scrittori recenti è quello conservato alla National Gallery di Londra, da identificarsi con probabilità di ragione con quello dipinto per il cardinale Scipione Borghese (5). Se non che presso il Marchese Patrizio Patrizi esiste ancora il quadro che corrisponde esattamente alla descrizione del Bellori. E importa che sia pubblicato, perchè si tratta della variante di una situazione drammatica, felicissima tra le creazioni del Caravaggio.

La luce viene dal lato sinistro, radente su tutte le figure, appena brillante su questa o quella sporgenza per metterla in vista (6), Il pane è già spezzato sulla

(1) Moroni, *Dizionario*, VI, 220.

(2) *Le Vite de' pittori, scultori et architetti moderni.* In Roma, MDCLXXII, p. 208.

(3) *Le Vite de' pittori, scultori et architetti.* In Roma, MDCXLII, pag. 137.

(4) Cfr. L. Venturi, *L'Arte*, XIII (1910), pag. 280.

(5) Cfr. L. Venturi, ne *L'Arte*, XII, 1909, p. 40.

(6) La luce assorbe in sè tutto l'effetto coloristico. Comunque, accennerò ai colori, oggi privi completamente d'intensità. Sul tavolo è un tappeto persiano rosso ricoperto da una tovaglia bianca. La veste del Cristo è verde-bleu; il volto, abbronzato; le mani, rosse. Nel discepolo a sinistra

tavola e il Cristo si ferma a considerarlo e a benedirlo. Per la mossa, è riconosciuto dai discepoli che fanno atti di sorpresa, l'uno, passivo con l'aprire le braccia, l'altro, attivo con il poggiare le mani sul tavolo come per alzarsi. L'oste guarda invece con una calma superficiale di curiosità, aggrottando la fronte, e la vecchia ostessa non si accorge di quel che avviene nemmeno superficialmente, tutta raccolta sulla propria andatura di portatrice d'un piatto. Mentre nel discepolo di destra e nei due osti gli atti che caratterizzano il loro pensiero sono determinati, descritti, prosaicamente narrati; nel discepolo di sinistra che ha quasi tutto il volto coperto dall'ampia e ricciolta capigliatura, l'atteggiamento di estatica sorpresa è già suggerito con larghezza d'impressione, con sommarietà di mezzi. E quando si trova davanti al Cristo lo spirito del Caravaggio si eleva. La luce parca lo trasfigura, ne attenua i lineamenti, dà una speciale nobiltà alla profonda ombra degli occhi. Le labbra sfiorano appena: il sospiro è sospeso, come la mano. Anche con le mani callose e grosse, anche con lineamenti senza finezza, anche in un insieme da contadino può ritrovarsi l'animo di un dio. Ecco ciò che il Caravaggio comprese, per il primo, nella storia dell'arte.

Nel quadro della National Gallery il Caravaggio ha rappresentato la scena in un momento posteriore. Cristo ha già risolto la sua riflessione; benedicendo egli agisce, egli fa un atto di trionfatore; e anche i discepoli fanno movimenti aperti e violenti. La mano alzata del Cristo riunisce e accomuna gli atti degli allievi, e in tutti e tre è uno slancio concorde di fede e di azione. Nulla di ciò nel quadro Patrizi. L'azione è ancora rattenuta, sospesa; son tesi i muscoli, ma non ancora in movimento. E ciò fa diminuire la partecipazione dei discepoli all'insieme, poichè la riflessione non tocca loro e si concentra nel Cristo. È in lui tutto il valore spirituale del quadro, nobilissimo, fantastico, lontano ed estraneo alla mediocrità realistica delle altre persone. Son due anime che han creato il quadro. L'una è ingolfata nel programma di reazione al manierismo, e strepita con acredine, con aridità, con energia, senza respirare, senza elevarsi dall'ambiente e dalla lotta continua; l'altra è libera, veggente ne' secoli, sente il valore dello spirito trasformatore de' più umili corpi, e trova una fonte nuova inesauribile d'idealismo. A traverso Rembrandt, Courbet e Millet, essa fa giungere al nostro animo il fremito delle passioni moderne.

LIONELLO VENTURI.

la veste è verde scura, il manto, di un giallo [illegible] greve. Nel discepolo di destra la veste è di viola torbido, il manto, bianco. Nell'oste la veste è olivastra con qualche riflesso rosso, e la camicia bianca. Nell'ostessa non si vedono che neri i panni e la camicia bianca. Le [illegible] di vecchia sono arrossate. Il tondo, oggi, è completamente annerito.

UN POLITTICO DI CARLO BRACCESCO A MONTEGRAZIE



URANTE lo scorso anno 1911 la Direzione generale per le belle arti, in seguito a proposta della Sopraintendenza alle gallerie ed agli oggetti d'arte del Piemonte e della Liguria, provvide al restauro di un polittico in venti scomparti, esistente dietro l'altare del Santuario di Montegrazie (1). L'operazione eseguita dal cav. Giovanni Gennaro, — il quale già l'anno innanzi aveva dato prova della sua bravura riparando, per quanto era possibile, i danni che un malaugurato incendio aveva recato alla grande ancona di Vincenzo Foppa e Ludovico Brea nell'oratorio di Santa Maria di Castello in Savona — riuscì ottimamente, ed ora anche questo dipinto, che già si trovava prossimo a perire, può sperare, se non gli verrà meno l'amorevole vigilanza di chi è preposto a custodirlo, di attraversare ancora un numero illimitato d'anni.

Il polittico di Montegrazie rimase sinora, credo, completamente ignorato. Nessuno storico o critico dell'arte e nessuna guida ad uso dei viaggianti ne ha mai, per quanto io mi sappia, fatto menzione.

Quando la prima volta esaminai quest'ancona, il che fu il 27 gennaio 1911, m'avvidi di un'iscrizione tracciata in lettere dorate sotto lo scomparto principale. Vinta qualche titubanza, causata in me dall'abrasione di alcuni frammenti di lettere, lessi le parole: « *Carolus mediolanensis pinxit, 1478* ».

Il solo pittore che con verosimiglianza sia identificabile con l'autore di questo polittico, è quello che in parecchi documenti, pubblicati dall'Alizeri (2) e da Achille Neri (3) e comprendenti lo spazio tra il 1481 ed il 1501, è chiamato « Carolus de Mediolano », ed in un solo documento, ch'è del 12 maggio 1497, « Carolus Bracceschus de Mediolano » (4). Inoltre, è oltremodo probabile che questo Carlo sia una persona sola con l'ultimo nominato nel seguente passo, in cui il Lomazzo dichiara che furono ritrovatori « dell'arte del far ben vedere », cioè della prospettiva pittorica, « Giovan da Valle, Costantino Vaprio, il Foppa, il Civerchio, Ambrogio e Filippino Bevilacqui, e Carlo, tutti Milanesi..... ».

L'Alizeri, il Neri ed altri identificano questo Carlo da Milano o Carlo Braccesco anche con un pittore lombardo che il Soprani (5) fu il primo, in un libro a stampa, ad appellare Carlo del Mantegna (6). Il detto Soprani, dopo aver narrato che in una

(1) Il Comune di Montegrazie, che sin verso le metà del secolo XIX fu chiamato Montegrosso, è situato a sette chilometri dalla città di Porto Maurizio.

(2) *Professori di disegno in Liguria*, vol. II e III.

(3) *A proposito del pittore Carlo da Milano*, in *Giornale storico e letterario della Liguria*, vol. IV, Spezia, 1903, pag. 153-155.

(4) ALIZERI, t. II, pag. 149.

(5) *Trattato della pittura*, libro VI, cap. XLIV.

(6) *Le vite de' pittori, scoltori et architetti Genovesi*, Genova, 1674, pag. 268.

biografia di Luca Cambiaso, scritta dal pittore Valerio Corte sul cadere del cinquecento e perita, medita[illegible] doge Ottaviano Fregoso [illegible] Liguria uomini eccellenti in ogni professione, « uno de' quali fu Visconte Maggiolo, « ottimo delineatore delle carte da navigare », soggiunge: « Furono anche chia- « mati Gio. Giacomo Lombardo e Carlo del Mantegna: quegli per essere nella « scoltura molto gentile e di stimato scalpello, e questi per la professione di pit- « tura da esso stupendamente esercitata, perchè, essendo stato discepolo del celebra- « tissimo Andrea Mantegna, pittor Mantovano, s'avvicinava molto alla maniera di « quel rinomato maestro; e perciò s'acquistò in Genova gran nome con le opere « sue: delle quali però una sola se ne conserva a' giorni nostri, dipinta sopra la « facciata della Dogana, in un sito assai grande, nel quale con squisito dissegno « rappresentò egli un San Giorgio a cavallo in atto di uccidere il vorace Dragone: « pittura oltre modo diligente, stupenda nel dissegno, ragionevole nel colorito, coi « lumi di finissimo oro, et assai bene ordinata in quanto all'espressiva dell'historia, « la quale, in testimonianza del valore di Carlo sudetto, dopo il corso di centocin- « quant'anni ha così ben resistito alle ingiurie del tempo, ch'ancor hoggi si man- « tiene assai bene, et appaga non poco gli occhi di chi si compiace di riguar- « darla ».

Intorno a questo passo del Soprani si possono fare alcune considerazioni.

Anzitutto: è un grave anacronismo l'asserire che Carlo fu chiamato in Liguria dal doge Ottaviano Campofregoso, poichè questi non ebbe la carica suprema dello Stato che nel 1513, cioè quando da parecchi anni sono cessate le notizie del pittore, il quale verosimilmente già era deceduto. Ma a siffatto errore non si deve dare soverchia importanza, poichè pare che il Soprani abbia detto del doge Ottaviano Campofregoso ciò che avrebbe dovuto dire del doge Battista Campofregoso, il quale fu eletto nel 1478, ch'è anche l'anno segnato sul polittico di Montegrazie.

In secondo luogo: qual fede merita l'affermazione del Soprani che il pittore Carlo avesse il soprannome « del Mantegna »? Risponderemo che, quantunque non vi sia altra testimonianza di questo nomignolo, nondimeno, trattandosi di uno scrittore, come attesta l'Alizeri (II, 120), « non sottile, non accurato, ma coscienzioso », accetteremo l'identità di Carlo del Mantegna con Carlo da Milano e Carlo Braccesco.

In terzo luogo: ammesso che Carlo del Mantegna sia una persona sola con Carlo da Milano e Carlo Braccesco, sarà veritiera l'altra affermazione del Soprani che il soprannome « del Mantegna » gli sia derivato dall'esser egli stato allievo di Andrea Mantegna? A questa domanda, mancando i documenti, non si può dar risposta che esaminando lo stile di Carlo e confrontandolo con quello di Andrea, e prima di far ciò bisogna determinare quali sono le opere esistenti di Carlo.

Sappiamo che Carlo si obbligò con istrumenti notarili ad eseguire i seguenti lavori: nel 1482 certe invetriate della cappella di S. Sebastiano nel Duomo di Genova; nel [illegible] pitture nella detta cappella di S. Sebastiano; nel 1484 un quadro per S. Maria degli Angeli in Promontorio; nel 1492 una pala per la chiesa di S. Antonio di Belgandura; nel 1497 le pitture per gli sportelli del nuovo organo di S. Lorenzo; nel 1499 un'ancona per la chiesa di S. Brigida; nel 1501 una tavola coll'Assunta per la chiesa di S. Teodoro. È supponibile che tutte queste opere sieno state da lui effettivamente eseguite, ma nessuna di esse pervenne sino a noi, o per lo meno [illegible] conosciuta come sua.

Dal 1481 al 1485 Carlo pitturò a fresco sulla fronte del palazzo di San Giorgio alle Compere (*alias* della Dogana) il San Giorgio del quale, come vedemmo, il

Soprani nella seconda metà del Seicento scriveva che « ancor hoggi si mantiene assai bene ». L'Alizeri, in un volume (II) della sua opera pubblicata nel 1483, dichiara che allora ne restava « nulla più che i vestigi ». Oggidì anche quei vestigi sono affatto scomparsi.

Dopo aver enumerati tanti suoi lavori perduti, passeremo a parlare di quello da noi trovato a Montegrazie. Ora, questo è indiscutibilmente ed esclusivamente lombardo e nulla offre di carattere mantegnesco. Se si trattasse di un'opera di Carlo non datata o segnata con un millesimo prossimo al Cinquecento, si potrebbe supporre che l'artista possa bensì essere stato discepolo di Andrea, ma che, dopo aver passato molti anni in un ambiente assai diverso per quanto concerne l'arte, da quello della sua educazione, abbia talmente modificato la maniera appresa in gioventù che nessun elemento di patavinità sia più rintracciabile nel suo fare. Ma per un lavoro eseguito nel 1478 un tale ragionamento non reggerebbe.

Adunque, se pure è vero che Carlo Braccesco in Genova fu soprannominato Carlo del Mantegna, questo soprannome non gli può essere stato applicato perchè egli sia stato allievo di Andrea Mantegna o perchè nel suo stile egli ricordi sensibilmente il detto caposcuola, ma gli venne dato per qualche altra ragione, a noi sinora ignota.

Oltre al polittico di Montegrazie, non si conosce oggidì alcun'opera assolutamente certa di Carlo Braccesco. Ma non è da passare sotto silenzio un'altra pittura che può con qualche probabilità essergli ascritta. È questa una pala rappresentante un San Giorgio ed esistente nella chiesa dei Padri Francescani, o dell'Annunziata, a Levanto. Essa era, in antico, attribuita ad Andrea del Castagno, cosa tanto assurda che sarebbe superfluo l'attardarsi a confutarla. È singolare che lo scultore Santo Varni, in un suo opuscolo pubblicato nel 1870 (1), notò ch'essa « risente dell'affresco di Carlo del Mantegna (per quanto se ne può giudicare dai resti) nella facciata del palazzo delle Compere ». Questo confronto non può essere controllato perchè, come già si disse, nessun resto dell'affresco è più visibile; ma pure dev'esser dato un certo peso al giudizio del Varni, il quale era colto artista e studioso indagatore.

Tre anni dopo il Varni, l'Alizeri avventurò, a proposito del quadro di Levanto, un'ingegnosa ipotesi. Avendo trovato in un documento che Carlo da Milano, nel 1495, ricevette in Genova, a nome del comune di Levanto, lire 45 a compimento di 100 ducati d'oro « pro precio unius maiestatis per ipsum Carolum facte vendite et consignate Communitati seu Universitati hominum Levanti », e che per eseguire questo lavoro Carlo aveva dimorato per qualche tempo in Levanto, fu naturalmente condotto ad argomentare che la pala esprimente San Giorgio sia appunto quella di cui ragiona il documento. Opportunamente osserva Achille Neri (2) che questa ipotesi dell'Alizeri appare tanto più probabile quando si pensi che la chiesa dei Francescani, dove la pala ancor oggi si ritrova, venne costrutta dal Comune di Levanto nel 1449, essendo ovvio che esso Comune seguitasse ad ornarla a sue spese.

Nel 1890 un eminente critico d'arte, il quale suole fondare le proprie opinioni piuttosto sui particolari dello stile che non sui documenti d'archivio, Gustavo Frizzoni (3), ignorando l'ipotesi dell'Alizeri oppure non tenendone alcun conto, di-

(1) *Appunti artistici sopra Levanto*, Genova.

(2) *Op. cit.*

(3) In *Archivio storico dell'Arte*, anno III, p. 126

chiarò che il quadro di Leva[illegible] particolare porta l'impronta schietta dell'arte lombarda », e lo attribuì a Pier Francesco Sacchi da Pavia. Ed in altro suo scritto di data rec[illegible]to in proposito aveva affermato ventun anni innanzi. A prova del suo asserto il Frizzoni adduce l'analogia che passa tra il quadro di Levanto e quelli, entrambi firmati da Pier Francesco Sacchi, nella chiesa di Santa Maria di Castello, a Genova, e nella chiesa di Multedo, presso Pegli.

Il risolvere il dilemma se il quadro di Levanto sia di Carlo Francesco, come suppone l'Alizeri, o di Pier Francesco Sacchi, come sostiene il Frizzoni, non è cosa facile, nemmeno ora ch'è conosciuta un'opera certa di Carlo Braccesco. Infatti, se sottop[illegible] il dipinto di Montegrazie e quello di Levanto, non si potrà a meno di riconoscere che tra loro corre un considerevole divario. Tuttavia, è bene ricordare che quello di Montegrazie è datato del 1478, mentre quello di Levanto è posteriore di almeno quindici anni....., e di quali anni! Tutti sanno che mutamenti *ab imis fundamentis,* in quell'epoca di vertiginosa evoluzione, potesse portare in una scuola di pittura o di altro ramo dell'arte, la dimora, anche non protratta più di qualche mese, di un artista novatore in una città dove sin allora aveva dominato uno stile differente; anzi, v'hanno esempi che abbia bastato l'arrivo di un solo quadro concepito ed eseguito nello stile nuovo per operare in un ambiente sin là restio una rapida rivoluzione stilistica. Fra l'uno e l'altro dei dipinti di cui stiamo ragionando è trascorsa idealmente tutta un'êra. Ma, secondo il nostro modo di vedere, se da un lato non v'è argomento che assolutamente convinca ch'essi sono di mano diversa, dall'altro lato nulla s'oppone al poter essere ritenuti entrambi prodotto di una mano sola. L'occhio acuto del Frizzoni ha scoperto nel quadro di Levanto caratteri pavesi che certamente sono assenti dal quadro di Montegrazie. Ma Carlo Braccesco, dopo aver stabilito la sua dimora in Genova, era in continui rapporti con artisti di Pavia: così, nel 1489, ad istanza del pittore Francesco Ferrari, di Pavia, prendeva a discepolo un Pierino della Mirandola, e nel 1496 prendeva in affitto per sei anni una casa appartenente al pittore di Pavia, Bartolomeo di Canonica. Queste frequenti attinenze con artisti di Pavia possono spiegare la presenza, nelle sue opere posteriori, di peculiarità pavesi che non si osservano nei suoi lavori giovanili.

A queste note, le quali hanno per principale oggetto un'ancona esistente nel Santuario di Montegrazie, aggiungerò un'informazione relativa ad alcuni freschi, di qualche merito e ben conservati, che stanno accanto ad essa ancona. Anche di questi ho rinvenuto la firma e la data, alle quali nessuno per l'addietro aveva mai badato. Eccole: « *Gabriel de sella de finario pinxit issta sic capellam ∴ m.. ∴ cccc. l. xxxx. viii. die iiii mensis marcii* ». Questo Gabriele de Sella, che qui si dichiara del vicino luogo di Finale, deve, secondo me, essere identificato, malgrado la differente designazione della patria, con quel « Gabriel de Cella pictor filius Andree », chiamato altrove « Gabriel de Cumis pictor », del quale l'Alizeri (II, 348-9) cita documenti del 1474, ma non sa indicare alcuna pittura ancora esistente.

A. B. d. V.

(1) *Rassegna d'Arte*, 1911, p. 15.

VITALE DA BOLOGNA.



ITALE, figlio di Aimo degli Equi (1), è generalmente considerato il capo della scuola pittorica bolognese nel 300.

Il suo primo lavoro che si conosca è la tavola della Pinacoteca di Bologna, n. 203, che porta la sottoscrizione « *Vitalis de Bononia f. a. MCCCXX* », (fig. 1) certo non autentica, perchè diversa dalle altre firme che si hanno di questo pittore, in grandi caratteri gotici.

Il Ricci (2) la crede « sovrapposta posteriormente a tempera debole, sì che basterebbe la carezza lieve di una spugna per cancellarla ». Il Venturi (3) la dice « alterata », e il Baldani vi trova evidente una ritoccatura dopo la seconda X, e crede siano andati soppressi almeno due X della data (4). Il Gerevich (5) nota che il carattere della firma è antico e non troppo dissimile da quello del resto dell'iscrizione « *hoc opus fecit fieri d. Blaxia pro anima magistri Johannis da Plaxentia* », e che tutt'al più potè essere rinfrescato.

L'Oretti (6) riferisce la notizia, senza dirne la fonte, che questa Madonna del 1320 era dipinta sulla tela di lino, cosa rara per quei tempi (7) e fu poi riportata

(1) Questo cognome risulta dai documenti ed anche da una firma « *Vitalis Aimi de equis* » in un'opera ricordata dallo ZANI (*Enciclopedia metodica*, Parte I, Vol. IV, p. 289, nota 175). Il BOLOGNINI-AMORINI nel suo libro « *Le Vite dei pittori e artefici bolognesi* », Bologna 1843, p. 10, disse Vitale della nobile famiglia Cavalli, e così fu ripetuto dai signori Crowe e Cavalcaselle (*Storia della pittura Italiana*, Vol. IV, p. 56, Firenze 1887); ma non crediamo sia possibile formare il cognome traducendo quello latino, molto più che in principio del 300 esisteva già in Bologna la famiglia Cavalli. Circa alla nobiltà, è stato un vezzo del Bolognini-Amorini, per la uguaglianza dei cognomi, di far nobili quasi tutti i più antichi pittori bolognesi. Si sa invece che gli artisti nel medioevo non appartenevano mai alla classe più alta. Da un doc. pubblicato da L. FRATI in *L'Arte*, novembre-dicembre 1911, pag. 443, si ricava che Vitale ebbe in moglie Giovanna di Lorenzo merciaio, già morta nel 1357, ed un figlio di nome Francesco.

(2) Cfr. *Atti e Memorie della R. Deputazione di Storia Patria per la Romagna*, 3 serie, IV, p. 57.

(3) *Storia dell'Arte Italiana*, Vol. V, p. 952.

(4) *La Pittura bolognese nel 300*, in « *Documenti e Studi* pubblicati a cura della R. Deputazione di Storia Patria per la Romagna », Vol. III, p. 456. Bologna 1909.

(5) *Rassegna d'Arte*, 1906, n. 11, p. 164, nota 9.

(6) Ms. nella Bibl. Com. di Bologna, n. 30 (a. 1767), c. 184, sotto il titolo: Notizie diverse intorno alla pittura della B. V. dipinta da Vitale da Bologna, la quale esiste nel Monastero di San Procolo. Era originariamente nella Chiesa della Madonna del Monte, fuori porta d'Azeglio; nel 1742 fu acquistata dagli antiquari Zavagli per uno zecchino, e da essi fu venduta al Priore di S. Procolo.

(7) Nella Pinacoteca di Bologna, n. 328, il quadro rappresentante S. Elena che adora la croce, attribuito a Vitale, è a tempera su tela di lino (Fig. 2).

[illegible] la [illegible] sulla [illegible]
ed [illegible] che [illegible]



[illegible] Madonna del 1320

[illegible] la tavola sia originaria,
[illegible], l'iscrizione sia stata con-

pletamente rinnovata. Con ciò non v'è ragione di crederla falsa, molto più che la notizia di essa risale per lo meno al '600.



Fig. 2. — Vitale da Bologna — S. Elena adorante la Croce.
R. Pinacoteca di Bologna, n. 328.

D'altra parte, in due atti del 2 e del 3 agosto 1334, stipulati nel Convento di S. Francesco, Vitale apparisce in qualità di testimonio col nome di « Vidalino

[illegible] [illegible] (1). E quello Vidalino non [illegible] altri [illegible] nel 1330 [illegible] nel tempio di S. Francesco la [illegible] degli Odofredi, come ricavasi da una nota dei libri di [illegible] 1340 dipinse anche la [illegible] di S. Lo[illegible] (4).

Nel [illegible] della sua parrocchia di S. Maria Maggiore [illegible] secondo gli statuti [illegible] 70 anni. Non si va quindi lungi dal vero supponendolo nato circa il principio del 300.

Questi dati cronologici possono servire a stabilire la scuola alla quale Vitale deve ricollegarsi. Il Malvasia (6) lo disse scolaro di Franco bolognese, ma questa affermazione non fu accettata dai più recenti critici, i quali giudicarono troppo grande la distanza di tempo tra i due artisti. Ma ora, sapendosi che nel 1330 Vitale era già un [illegible], chiamato per opere [illegible] [illegible] nobile famiglia degli Odofredi, la distanza viene di fatto a scomparire, bastando il ricordo dantesco per fare di Franco il vero contemporaneo di Giotto, e porre il suo pieno fiorire nei primi decenni del 300.

Con ciò acquista maggiore importanza la stretta analogia che fu riscontrata dai signori Crowe e Cavalcaselle (7) tra la Madonna di Vitale del 1320 ed il quadro della collezione Ercolani che portava il nome di Franco e la data del 1313, di cui pur troppo da lungo tempo si sono perdute le tracce. Anche in questo la Verg[illegible] si presentava col capo dolcemente inclinato verso il Bambino, avvolto in una tunichetta trasparente, che diverrà poi uno dei motivi caratteristici di Vitale.

Nei primi del 300, un altro maestro era in grande stima in Bologna: Manno da Siena, miniatore, pittore ed orefice, di cui si conservava [illegible] a poco tempo addietro, una Madonna, con la firma e la data, dipinta sotto il portico del palazzo degli Anziani (8), mentre ora il suo nome è appena raccomandato a quella [illegible] statua di Bonifacio VIII, in rame dorato, che i Bolognesi gli allogarono nel 1301 (9), e si trova oggi nel Museo Civico. Una nota di estimo del 1315 lo [illegible] per

(1) Cfr. Orioli E., in « Atti e Memorie cit. », Serie III, Vol. XXV, p. [illegible]

(2) Nel censimento fatto nel 1338 al tempo di [illegible] della parrocchia di S. Maria Maggiore è nominato *Vitalinus [illegible]* (Arch. di Stato di Bologna, [illegible] III, [illegible]). Anche in un processo del 1347, si ricorda un delitto avvenuto nella [illegible] parrocchia presso la casa di *Vitalino pictore* (Arch. cit., Atti giudiziari del Podestà, Vol. [illegible]). [illegible] [illegible] di Vidalino con Vitale non par esser posta in dubbio.

(3) Fu già pubblicata dal Rubbiani, che non sospettò [illegible] a Vitale [illegible] *di S. Francesco in Bologna*, Zanichelli, 1886, p. 116. Più esattamente la riporta l'Oretti (Ms. Bibl. Com., n. 123, p. 108): « 1330, marzo 3, Item dedit Albertus Vindalino pictori pro complemento cappelle domini Philippi de Odofreddis, L. 40 ».

(4) [illegible] « Estratti dai libri di spesa del convento di S. Francesco » [illegible] Bibl. Com. [illegible] Novembre 11 « habuit Vitalinus pro [illegible] complemento cappelle Sancti [illegible] ».

(5) [illegible] [illegible] 9 « Item habuit Vital[illegible] pro picturis [illegible]. L. [illegible] ». Il [illegible] [illegible] nome [illegible] abbreviato per Vitalino.

(6) [illegible] p. [illegible], Bologna [illegible]

(7) [illegible] L'Oretti [illegible] [illegible] di Franco Bolognese [illegible] La Vergine [illegible] della [illegible] ms. 30, p. 311.

(8) [illegible] È degno di nota che, essendo [illegible] Bonifacio VIII, si dovè [illegible] [illegible] per convenire con Manno.

« *Dominus magister Mannus q. d. Bondini de Senis aurifex, qui extimatus fuit in comune Bononie sub nomine Martini Bondini de Senis aurifex* (1).

Se questo Manno o Martino possa ricollegarsi con la famiglia di Simone di Martino, senese, non sapremmo affermare. Certo è che egli fioriva in Bologna nel tempo della giovinezza di Vitale, che con i pittori senesi ha non pochi tratti di somiglianza, tanto che può dirsi il più chiaro rappresentante di quello stile umbro-senese che nella regione emiliana-romagnola ebbe così larga diffusione.

Ma, lasciando la teoria degli influssi, difficili a determinarsi, specialmente nel 300, senza il confronto di opere sicure, è certo che nella tavola del 1320 appare già sbocciata la maniera nuova, sia per la forma, sia per l'espressione della Vergine pensosa e la vivacità del Bambino che si rivolge alla madre, quasi atteggiando gli occhi ad un sorriso. Questo quadro, per la qualità dei colori chiari e la ricca decorazione di ornati calligrafici nel trono della Vergine, dimostra ad evidenza, in Vitale, il miniatore. Ma egli fu anche scultore in legno. Infatti, nel 1343 (2), stipulava un contratto col vescovo di Ferrara, Guido da Baiso (3), per la costruzione e dipintura di quattro statue di legno rappresentanti la Vergine, l'angelo nunziante, S. Giorgio ed un santo vescovo, che dovevano essere collocate in quattro tabernacoli intorno ad una colonna della cattedrale di Ferrara (4). Queste statue dovevano essere dipinte di color bianco ad imitazione del marmo nelle parti nude, dorate e policromate nelle vesti. L'opera, compresa la dipintura dei tabernacoli, fu convenuta per il prezzo da 50 a 60 lire bolognesi, ed il maestro Vitale offrì la garanzia dei suoi beni, essendo già stato emancipato dal padre, e quella di Ser Tano dei Boschetti, orefice della parrocchia di S. Maria Maggiore, dichiarandosi pronto a qualsiasi convegno, anche in Modena, Reggio, Parma e altrove.

Ciò rivela che l'opera di Vitale era ormai richiesta anche fuori di Bologna.

orefice, che eseguisse, per la somma di 300 lire, una statua in rame dorato, quanto più si poteva *speciosa,* da collocarsi nel muro del palazzo nuovo degli Anziani, sotto un tabernacolo di marmo, tra i due castelli di Bazano e di Savignano, anche questi in rame dorato.

(1) *Arch, di Stato di Bologna.* Estimi della parrocchia di S. Damiano, quartiere di S. Giovanni in Monte.

(2) *Arch. di Stato di Bologna* Memoriali di Giovanni di Buvalello da S. Giorgio, c. 11; 14 ag. 1343. Il documento è stato ora pubblicato integralmente dal Dott. L. Frati in *L'Arte* di A. Venturi, nov.-dic. 1911, pag. 442: *Un'opera ignota di Vitale da Bologna.* Il Frati notando che Vitale produce l'atto di emancipazione dal padre, che si poteva avere dopo i 18 anni, ne ricava che il pittore fosse nato all'incirca nel 1320, e trova quindi una prova di più per confermare l'alterazione della data 1320 scritta sotto la tavola della Pinacoteca n. 203. Noi osserveremo che nel doc. non si cita il tempo dell'atto di emancipazione, che poteva quindi essere avvenuto parecchi anni addietro e quando il figlio aveva ben più dell'età minima di 18 anni, vigendo nel medioevo il diritto della patria potestà perpetua secondo la legge romana. Aggiungasi che il titolo di *magister* nel 1343 e il valore dell'opera commessa, mal converrebbero ad un giovane poco più che ventenne. D'altronde poichè Vitale nel 1330 era già pittore, non poteva essere nato intorno al 1320.

(3) Fu assunto al vescovato di Reggio nel 1313, nel 1329 passò a quello di Rimini, ed il 29 febbraio 1332 fu eletto vescovo di Ferrara, ma abitò anche in Bologna. Cfr. A. Frizzi, *Memorie per la Storia di Ferrara,* III, p. 256.

(4) Il Cittadella, nelle sue *Notizie relative a Ferrara*, p. 85, ricorda un'immagine di Maria Vergine che vedevasi al terzo pilastro, passata la prima colonna della nave maggiore, ed aggiunge che a questa immagine, poco dopo il 1340, si cominciò a prestare non ordinario culto, e vi si costrusse un altare. Secondo l'opinione cortesemente riferitami dal chiarissimo Prof. Agnelli, è assai probabile che i tabernacoli con le statue dipinte da Vitale fossero collocate intorno a questa colonna o pilastro. L'altare venne tolto il 17 novembre 1570. Nel duomo d'Orvieto le statue dell'Annunziata e dell'angelo, sotto tabernacoli dipinti con azzurro e stelle d'oro erano situate presso le due prime colonne della nave mediana sopra il coro. Cfr. Fumi L., *Il Duomo d'Orvieto,* p. 276.

Sebbene nulla più riman[illegible] di Ferrara, il solo ri-
cordo del lavoro è interess[illegible] tale anche lo scultore, e ciò



[illegible] Bologna — Madonna dei Denti.
[illegible] Bologna, n. 126.

[illegible] plastica che si presenta nelle figure delle sue Madonne e specialmente nel Bambino dalle forme rotonde e piene.



Fig. 4. — VITALE DA BOLOGNA — **L'Incoronazione della Vergine.**
Chiesa di S. Salvatore in Bologna.

Molto prossima alla tavola del 1320 è quella che si conserva nella Pinacoteca Vaticana (sala 1ª, parete di sinistra), firmata *Vitalis de Bononia f.* senza indicazione dell'anno. Raffigura la Vergine adorata dai Battuti di S. Maria della Vita, che si



Fig. 5. — Vitale da Bologna — La Madonna della Vittoria.
Chiesa di S. Salvatore in Bologna, 3ª Cappella di destra.

vedono inginocchiati a sinistra coi cappucci bianchi segnati da una croce rossa, come appaiono anche in una miniatura del libro di statuti della Compagnia, dell'anno 1337 (1). La Vergine, dal volto ovale perfetto, con forte ombra nell'attacco

(1) Bibl. Com. di Bologna, cod. degli Statuti dell'Ospedale della Vita, n. 7.

del collo, è ricoperta da un manto cosparso di stelle, mentre il [illegible] alquanto rigido per i contorni troppo pronunziati delle mammelle e la rotondità



Fig. 6. — Vitale da Bologna — Madonna allattante
Chiesa di S. Martino in Bologna, affresco

delle braccia, è vestito appena da un velo trasparentissimo che lo fa apparire quasi nudo. Una maggior perfezione di disegno e di colore presenta la cosidetta Madonna dei Denti, con la firma e la data del 1345. (Fig. 3). Era sull'altare maggiore dell'oratorio di S. Apollonia presso Mezzaratta, e si credeva perduta, ma fu recente-



Fig. 7. VITALE DA BOLOGNA **Cristo benedicente.**
Affresco nel Coro della Chiesa di Pomposa.

mente identificata dal Gerevich (1) con quella che si ammira nella Galleria Davia-Bargellini in Bologna (2). Però la tavola fu tagliata, e mancano le quattro figure di Santi che si vedono nell'incisione che ne dette il D'Agincourt (3).

Certo il quadro ha perduto molto della freschezza del color carneo e dell'azzurrino brillante del manto tempestato di grifi d'oro, che tanto piacevano al Malvasia, ma anche così è interessante, perchè dimostra una nuova maniera del maestro. Infatti, il volto della Vergine, invece di essere tondeggiante come nelle due tavole



Fig. 8. — Vitale da Bologna — I Santi Evangelisti.
Affreschi nel Coro della Chiesa di Pomposa.

precedenti, ha la fronte triangolare e il mento acuto sì che presenta la forma di sezione di tetraedro; il modo con cui il velo fascia il viso ed il collo è in tutto simile a quello che si osserva nella Madonna del polittico giottesco nella Pinacoteca di Bologna.

Anche le piccole figure dei due offerenti meritano attenzione per i caratteri fisionomici ben rilevati.

Infine nell'anno 1353 fu compiuta l'ancona della chiesa di S. Salvatore, (fig. 4) con finissimo intuito attribuita a Vitale dai signori Crowe e Cavalcaselle, e che a già

(1) *Le Relazioni tra la pittura e la miniatura bolognese nel 300*, in *Rassegna d'Arte*, febbraio 1910, p. 30.

(2) Il Ricci nella sua *Guida di Bologna*, 1906, p. 59, aveva notato in questa Galleria, al n. 129: una bella Madonna col putto e due offerenti, di Vitale dalle Madonne, con l'anno 1340.

(3) *Storia dell'Arte dimostrata coi monumenti*, Trad. it., Prato, 1829, vol. VI, tav. 127 dell'Atlante: descrizione nel testo, vol. IV, parte II, p. 397.

lui deve senz'altro aggiudicarsi in forza del documento pubblicato da L. Frati (1). Nello scomparto centrale è rappresentata l'incoronazione della Vergine, mentre nella figura del committente si riconosce il monaco Riniero Ghisilieri, e nel Santo laterale a sinistra, che fu creduto S. Agostino, il Frati molto giustamente propone di vedere il S. Tommaso di Canterbury, in onore del quale i canonici Renani avevano dedicato una cappella e un altare, col denaro di scolari inglesi che veneravano nel santo anche l'antico discepolo dello Studio bolognese. Perciò nella



Fig. 9 — Vitale da Bologna — Scene della vita di S. [illegible]
Affreschi nel Coro della Chiesa di Pomposa.

figura del giovinetto inginocchiato a destra, sotto il Battista, con una tunica rigata di foggia esotica, vorremmo vedere rappresentato uno degli scolari inglesi, anch'essi, in certa guisa, committenti dell'opera.

Il quadro è mirabile per la intonazione delicatissima dei colori aurati, tanto che dal Ricci fu sospettato, per un momento, della fine del secolo XIV o anche del principio del XV e forse lavoro veneto per certe analogie ornamentali.

Procedendo per via di comparazione, i signori Crowe e Cavalcaselle hanno creduto di riconoscere come opera di Vitale, *migliore delle altre*, una Madonna

(1) Un polittico di Vitale da Bologna, in *[illegible]*, [illegible], p. 171. Il [illegible] (v. art. cit.) che aveva attribuito l'ancona a Cristoforo da Bologna, osserva che nel suddetto documento di commissione dell'opera si parla di 10 figure, mentre nell'ancona sono 11. Si può rispondere che, veramente, nel contratto Vitale si obbligava a dipingere 10 storie, ma anche così la corrispondenza non torna con quelle che rimangono [illegible] bisogna ricordare che la tavola fu ricomposta e che certo sono andati perduti alcuni scomparti, ad es. quelli della parte superiore. In ogni modo, quando i caratteri stilistici si accordano con un documento così esplicito, ogni dubbio ci sembra scrupolo eccessivo.

nella chiesa di S. Giovanni in Monte, 6ª cappella a destra, attribuita a Lippo di Dalmasio. « Essa tiene il putto seduto sulle ginocchia e guarda dal lato verso cui



Fig. 10. — Vitale da Bologna — Seguito delle Storie di S. Eustachio.
Affreschi nel Coro della Chiesa di Pomposa.

egli accenna col dito. I lineamenti della Vergine piuttosto gentili e il movimento suo abbastanza naturale danno al quadro alcun che di grazioso e anche di studiato. Come forma, il Bambino ha tipo men felice di quel della Madre, mentre il colorito non manca nell'insieme d'armonia e di fusione ».

Anche ora si vede nel luogo indicato un'imagine alquanto annerita e ricoperta da voti, ma è difficile riconoscervi quei pregi di finezza e di colore che apparvero ai sullodati critici (1): il piccolo quadretto non ci sembra meritare rilievo, tanto che in noi è sorto il dubbio che, sbagliando la citazione del luogo, i due critici abbiano inteso riferirsi non a questa Madonna di S. Giovanni in Monte, ma ad un'altra con la quale la descrizione data molto bene concorda, cioè la Madonna cosidetta della Vittoria, che si venera nella 3ª cappella a destra della chiesa



Fig. 11 — Vitale da Bologna — Il Giudizio Universale
Affresco nella parete interna sopra l'ingresso nella Chiesa di Pomposa: parte superiore

di S. Salvatore. Identica è la posizione del putto, seduto sulle ginocchia della Madre, accennante con un dito; e la Vergine è di nobile e graziosa fattura, con la veste verde, sotto un manto dello stesso colore ricamato in oro con finissime orlature, col velo che le fascia la fronte, e, scendendo ai lati, le gira intorno al collo ed al mento.

In ogni modo, non dubitiamo di asserire con piena convinzione che questo quadro presenta tutti i caratteri specialissimi di Vitale. È attribuito a Lippo di Dalmasio, anzi si vuole che un tempo esistesse la sua firma (2), andata, dicesi,

(1) Il Baldani, *op. cit.*, p. 158, trova giusta l'attribuzione, ma non è possibile che abbia visto bene il quadro. A noi non è riuscito di distinguere nè i colori del manto nè il velo che fascia la fronte dello Vergine, nè l'atto del Bambino che accenna col dito. Le forme appaiono grossolane, gli occhi dilatati e corruscanti per il bianco della sclerotica, gli archi sopracciliari altissimi, le mani lunghe e difettose. In complesso ci sembra che il quadretto ricordi meglio le imagini di tipo dalmasiano.

(2) La *Guida di Bologna* del 1845, p. [illegible], ricorda che un tempo dietro la tavola v'era l'iscrizione: *opus Lippi Dalmasii*; ma il modo e il posto di questa firma, diverso da quello usato da



Fig. 12. VITALE DA BOLOGNA — **Il Giudizio Universale.**
Affresco nella Chiesa di Pomposa (parte inferiore).

perduta in una deturpazione che subì la tavola nella parte inferiore, quando, nel 1779, fu trasportata dalla chiesa del Monte alla chiesa di S. Procolo, per adattarla dentro una nuova cornice.

Per toglierla a Lippo sono sufficienti in questo caso le ragioni stilistiche. Le Madonne di Lippo, com'è facile vedere in quella, ad es., ch'è nella prima cappella a destra in S. Domenico, hanno un volto più tondeggiante e grassoccio, bocca a bocciuolo col labbro inferiore alquanto sporgente, la graziosa fossetta nel mento,



Fig. 13. — Vitale da Bologna — Il Giudizio Universale.
Affresco nella Chiesa di Pomposa; parte superiore, dettaglio di sinistra.

occhi luminosi, rotondi e grandi sotto altissimi archi, che danno nell'insieme alla Vergine un aspetto bambolesco, mentre l'ampia scollatura ed il petto rivelano forme opulente. Le mani sono disegnate con molta cura ed una certa morbidezza, con le dita sottili ed affusolate, che si presentano bene anche di profilo sostenendo il Bambino.

Nella Madonna della Vittoria le forme sono più asciutte e secche; le mani appaiono di prospetto, con le dita rigide, divaricate, come se fossero tagliate nel legno.

La Vergine è dolcemente pensosa e guarda lontano, nella direzione indicata dal figlio, assorta in una gioia tutta intima; è ancora la regina più che la madre. È vero che Lippo di Dalmasio ha molto imitato il suo predecessore, ma non

Lippo, non depone in favore della sua autenticità. Trattandosi di un'Immagine, oggetto di precipua venerazione, sostituita ad altra più antica di maniera bizantina, è verosimile che per mantenere la continuità della tradizione, non vi dovesse essere nè firma nè data.

sarebbe ragionevole, per [illegible] pensare ad una sua opera giovanile, perchè tutti i caratteri rivelano un artista sicuro e pienamente evoluto.

L'inclinazione soave della testa della Vergine, l'occhio dolce e contemplativo, il bel carna[illegible] [illegible] con una tenue sfumatura rosea, come nell'ancona del 1353 [illegible] [illegible] che avvolge [illegible] Bambinino dagli occhietti vispi e scintillanti, dalla testa grossa, coi capelli ricciuti, a boccoli, come nella tavol[illegible], la profusione e la ricchezza degli ornamenti d'oro [illegible]

Fig. 14. — Vitale da Bologna — Il Giudizio Universale.
Affresco nella Chiesa di Pomposa; parte superiore, dettaglio di destra.

messi nelle vesti; espressione, disegno e colorito, tutto richiama subito alla mente l'aureo Vitale. Così si hanno di questo maestro parecchie opere firmate e di ragionevole attribuzione, che permettono di studiare il suo progresso stilistico, e anche giudicare opera giovanile la Madonna del 1320, più difettosa nella forma e mancante di rilievo, mentre a questa, si può dire, era finora raccomandata la fama del caposcuola dei pittori bolognesi del 300 1).

1) [illegible] (ms. 123, p. 7, in Bibl. Com. di Bologna) ricorda nella Chiesa del Collegio di Montalto [illegible] tavola a caselle con S. Antonio Abate seduto col pastorale in mano, ed ai lati sei st[illegible] del santo, tavola firmata: *Vitalis* [illegible], che fu venduta agli antiquari vaghi. Di Vitale [illegible] S. Antonio, nel muro fuori di detta chiesa, che una volta aveva servito per qua[illegible] 1330 (Cfr. Oretti, ms. 30, p. 181). Il Malvasia (op. cit. I, p. 16) gli assegna [illegible] avole, nell'Oratorio di S. Apollonia, dove si trovava, sull'altar maggiore, la Ma[illegible] 1345, nel[illegible] erano raffigurati S. Antonio Abate, S. Giacomo Apostolo ed un angioletto [illegible] vescovo che benedice un pellegrino. Cfr. Oretti, ms. 110, p. 11. Nell'Ateneo di P[illegible] S. Ambrogio, seduto col pastorale, attribuito ad Allegretto Nuzi, che per la finezza [illegible] delle vesti aurate, richiama lo stile di Vitale (vedi *Italia artistica*, n. 42, « Pesaro » di [illegible], pag. 110).

Ma Vitale non fu soltanto dipintore di Madonne. Già i documenti citati rivelano che egli deve aver molto dipinto per ornare cappelle nel tempio di S. Francesco in Bologna.

Il Malvasia gli ha attribuito il grande affresco della *Natività* sulla parete d'ingresso dell'Oratorio di Mezzaratta (1). Ma recentemente glie l'ha contrastato in modo assoluto il Baldani, inteso a restringere l'opera pittorica di Vitale, *il miniatore*, per lasciare libero il campo alla scuola romagnola giottesca, che farebbe capo



Fig. 15. — Vitale da Bologna — Il Giudizio Universale.
Affresco nella Chiesa di Pomposa; parte mediana, dettaglio di sinistra.

a Iacopo Avanzi. Questa distinzione è troppo schematica e priva di fondamento storico.

È indubitato che anche i *miniatori* sono stati pittori di affreschi, e lo stesso Baldani non sa negare a Vitale il piccolo affresco rappresentante la Vergine allattante, nella Chiesa di S. Martino (Fig. 6). Il pittore Andrea de' Bartoli, riconosciuto come uno dei più stretti seguaci di Vitale, fu autore di affreschi non ispregievoli nella cappella Albornoz in Assisi, e non è immune da influsso giottesco (2).

Tornando alla Natività di Mezzaratta, non ostante il pessimo stato di conservazione, per la polvere che la macchia e ricopre, vi si possono ancora osservare delle belle figure. Soave è il volto della Vergine, seduta sotto la capanna nel

(1) *Op. cit.*, p. cit. Il Malvasia gli attribuisce anche una Natività nel chiostro di S. Domenico, eseguita l'anno 1345, mentre nello stesso tempo vi dipingeva Madonne e Santi Lorenzo da Venezia, e anche un'altra Natività, affrescata nel primo pilastro dentro la cappella maggiore della chiesa; questa, però, per il particolare realistico dell'asino che raglia, corrisponde molto bene alla tavoletta di Simone nella Galleria degli Uffizi a Firenze, I° corridoio, n. 260.

(2) Cfr. *Bollettino d'Arte*, febbraio, 1911, *Andrea da Bologna minia*[illegible] XIV.

centro della rappresentazione, nell'atto grazioso d'immergere il dito nella bacinella dell'acqua che S. Giuseppe le porge. Questo viso, dal mento piuttosto acuto, ricorda bene quello della Madonna dei Denti, mentre il Bambino, dalla testa gr[illegible] e ricciuta, che si tiene con una manina al lembo del velo della madre, avvolto nel solito drappo trasparente, ha mosse vivaci come nella tavola del 1320. Gli angioli che folleggiano sorridenti ed esultanti sotto questo gruppo centrale, nelle più svariate movenze, sebbene alquanto contorti, [illegible]



Fig. 16 — Vitale da Bologna — [illegible]
Affresco nella Chiesa di Pomposa; parte mediana, dettaglio di [illegible]

veristica. Ma altri angioli più in alto a sinistra, compostamente atteggiati, recando doni e canestri di fiori, sono proprio identici a quelli che spuntano dietro una tenda nell'Incoronazione di S. Salvatore; e l'angelo annunziante, che è a sinistra dell'occhio aperto nella parete, ha un diadema attraverso la ricca capigliatura bionda, che si mostra ad uguali intervalli sotto i riccioli, secondo un motivo calligrafico, che il Baldani ha detto, a proposito della Madonna del 1320, caratteristico di Vitale. Nella scena dell'ammalato, guarito per l'intervento della Vergine che appare tra due sante, si vede la [illegible] manto lionato, quale era prescritto dagli statuti per i confratelli dell'associazione di Mezzaratta, che avevano l'obbligo di assistere gl'infermi. Nell'angolo in basso si scorge ancora una graziosa testa di santa, che dorme placidamente, poggiata sopra le due mani giunte sul guanciale, e dietro a lei si profilano la porta di un castello e le mura di una città. A destra poi della capanna v'è l'annunzio dell'angelo ai pastori. Tutta la composizione è alquanto affastellata, anche per la necessità in cui si è trovato il pittore di usufruire di uno spazio ristretto, sull'architrave della

porta e ai lati della finestra centrale. Il Brach (1) non dubita menomamente di attribuire l'affresco a Vitale. Al Baldani fanno ostacolo alcune figure contorte e legnose, ad es. quella del pastore che ha mosse grottesche per esprimere la meraviglia, e le ombre nerastre, che paion solchi, sotto gli occhi, agli angoli del naso e nel contorno delle fronti, mentre Vitale è più corretto nel disegno e più delicato nelle sfumature. Ma, pur troppo, il confronto non è possibile che con le tavole, dove sono effigiate Madonne, nel solito atteggiamento di quiete; tuttavia



Fig. 17 — Vitale da Bologna — Il Giudizio Universale.
Affresco nella Chiesa di Pomposa; parte inferiore, dettaglio di sinistra.

si potrebbe osservare che non mancano anche nelle tavole ombreggiature forti, e che ad es. gli angioli nel piccolo affresco di S. Martino presentano segni nerastri nel contorno dei capelli; e figure similmente contorte e legnose si vedono nel l'ancona di S. Salvatore, nella casella superiore di destra, dov'è rappresentato il miracolo della ruota di S. Caterina, che si spezza e schiaccia i pagani. Il gruppo di questi, che cadono riversi e mutilati, è molto difettoso; uno è disteso in terra, con la testa e le gambe staccate dal tronco, e pare proprio una marionetta; un altro manigoldo, curvo, con l'elmo calato fin sugli occhi, le sopracciglia ispide e la folta barba, ha un aspetto goffo e truce. Dall'esame degli affreschi di Andrea de' Bartoli in Assisi, si è potuto facilmente capire che pittori abbastanza fini e corretti in quadri di piccole proporzioni e nelle figure tipiche, diventano presto goffi e disarticolati, quando vogliono tentare il nuovo o la scena di grande movimento. Ciò che fa distinguere Vitale da altri pittori che dipinsero a Mezzaratta, ed hanno con lui molte analogie per il disegno ed il colore, è appunto la vivacità del movimento, l'espressione del riso e della vita che anima tutte le figure, anche quelle degli animali, che sembrano ritratte dal vero.

(1) A. Brach, *Giotto's Schule in der Romagna*, Strassburg, Heit., 1902 n. [illegible]

Per l'analogia col Presepio di Mezzaratta il Brach ha riconosciuto Vitale anche a Pomposa, e precisamente negli affreschi del Giudizio Universale (fig. 11-18) nella



[illegible] Vitale da Bologna — Il Giudizio Universale.
Affresco nella [illegible] di Pomposa: parte inferiore, dettaglio di destra (l'Inferno).

parete sopra l'ingresso, ed in quelli dell'abside, che rappresentano Cristo in trono entro la mandorla, circondato [illegible] di angioli, tra una schiera di vergini guidate da Maria che solleva [illegible] un devoto inginocchiato, e un'altra schiera di santi guidati dal Battista [illegible]. — Sotto, sono dipinti i Dottori e gli

Evangelisti (fig. 8), e alcune scene della vita di S. Eustachio (fig. 9-10). « Un attento confronto, dice il Brach, con l'aiuto delle fotografie, ci dà la prova di fatto sorprendente che qui non si tratta di una accidentale somiglianza di stile, ma, linea per linea, nei tipi, nei colori, nelle vesti, un così perfetto accordo si riscontra nei due lavori, che bisogna di necessità riconoscervi la mano di un solo artista ».

Naturalmente il Baldani trovando anche in questi affreschi, massime nel Cristo colossale molto rozzo, gli stessi difetti notati nella Natività di Mezzaratta, come ha tolta questa a Vitale per assegnarla a un Jacopo di Paolo (1), che dipinse nel medesimo oratorio le storie di Giuseppe nella parete di destra, così attribuisce a questo pittore anche gli affreschi suddetti di Pomposa. Ma Jacopo di Paolo, secondo il Brach, avrebbe dipinto nella chiesa di Pomposa, lungo i muri della nave centrale, le identiche scene affrescate a Mezzaratta; e ciò è ammesso anche dal Baldani. Ora, è strano che, mentre si riconoscono facilmente le concordanze tra due serie di affreschi nei luoghi diversi, non sia possibile, senza uno sforzo, riconoscere lo stesso pittore in due opere eseguite nello stesso luogo!

Sembra più logico ammettere col Brach che in verità siano due i pittori, al primo dei quali, migliore dell'altro, si debbano riferire la Natività di Mezzaratta e gli affreschi della parete d'ingresso e del coro di Pomposa, al secondo le scene dipinte nelle pareti laterali dei due luoghi.

A rafforzare gli argomenti stilistici del Brach giova il confronto con la tavola di Vitale del 1345, dove il viso della Madonna e della devota offerente offre spiccatissime analogie con quello di Maria e delle Vergini a Pomposa, e più ancora giova il confronto col polittico di S. Salvatore, dove tutte le figure, quella del Cristo dal volto ovale, quella di S. Tommaso con la forte ed espressiva testa eretta, si rivedono identiche come a Pomposa. Anche la relazione, attestata dal documento da noi citato per le statue del duomo di Ferrara, tra Vitale e il vescovo Guido di Baisio, aggiunge probabilità che al pittore sia stata data commissione per lavori a Pomposa, e serve inoltre a spiegare il caratteristico stile così proprio della scoltura in legno, stile robusto e plastico, senza essere propriamente stecchito e rigido, che si manifesta nel forte rilievo delle giunture, nel contorno pronunziato dei capelli e delle mammelle, nella rotondità delle dita, nel piegamento delle braccia a manichino, nella movenza nervosa del busto che s'inchina all'indietro, in quei colli lunghi e conici che sembrano infissi dentro il petto largo fuor di misura e sporgente, in quel che di levigato ed asciutto che si nota nelle facce, di una costruzione quasi geometrica, che vengono sola aggraziate dalla gioia espressiva dell'occhio, dal riso nascosto o che sboccia irrefrenabile. Per noi non v'è dubbio alcuno. Gli angioli biondi nel coro di Pomposa che scintillan letizia dagli occhi, dalle bocche osannanti, dal fremito di tutto il corpo, le lunghe vesti pesanti che cadono in pieghe profonde, finemente ingemmate, damascate come in un mosaico orientale, senza lasciare il minimo spazio vuoto, la luminosità diffusa dei colori, la cura minuziosa dei dettagli rivelano apertamente Vitale. Certo, nelle grandiose rappresentazioni degli affreschi, meglio che nelle composte imagini votive, il pittore ha potuto abbandonarsi a quel suo spirito lieto, esuberante di vita e di moto, a quell'impeto lirico, che è già visibile nella festosità tutta nuova del Bambino Gesù nella tavola del 1320.

(1) Veramente la Guida di Bologna del 1792 ricorda la firma *Iacobus f.*: non dunque [illegible] di Paolo, ma lo stesso pittore che si firmò parimenti *Iacobus* sotto altre storie affrescate nella parete di sinistra del detto oratorio; e ciò s'accorda coi confronti stilistici. Questo *Iacobus* fu voluto [illegible]ficare con Iacopo Avanzi, ma senza prove sufficienti.

Che importa se il disegno apparre talvolta sgraziato e contorto? Non da per tutto l'arte poteva rinascere [illegible] con l'anima e le forme [illegible] di Giotto! Se Vitale è ancora [illegible] nelle forme bizantine, certo uno spirito [illegible] le pervade ed illumina.

Non è possibile [illegible] della storia della pittura [illegible] il trovare questo maestro a Pomposa [illegible] la decorazione della Chiesa, presenta tale concordanza di [illegible] concetto, da poterla credere eseguita nello stesso tempo e con una sola mente direttiva. Forse Vitale, come come capo di una schiera di artefici, dovè assumersi il compito di dipingere le parti principali e più difficili, cioè la parete sopra l'ingresso tra le finestre, e l'abside, dove, ai piedi della Vergine, effigiò, con una figura che sembra un ritratto, il monaco benedettino committente dell'opera, ossia, con ogni verosimiglianza, l'abbate che circa la metà del 300 [illegible] la celebre abbazia.

Caratteri umbro-senesi ha rilevato il Brach negli affreschi che corrono nelle pareti laterali della chiesa con i fatti del vecchio e nuovo Testamento e intorno agli archi della nave centrale con le rappresentazioni dell'Apocalisse di S. Giovanni, ciclo pittorico di ampia concezione: e motivi senesi si avvertono negli affreschi del Refettorio attribuiti ad un artista molto [illegible] a Giotto [illegible] tappeto disteso dietro al trono dei convitati e le colonnine con capitelli corinzi, che dividono le figure e non lo spazio, sembrano piuttosto indicare la maniera dei miniatori. Il Brach crede che Vitale ne abbia potuto derivare la scioltezza dei movimenti, il modo delle pieghe succinte, il colorito rossastro; sicchè si potrebbe con qualche fondatezza asserire che tutti gli affreschi di Pomposa siano dovuti a pittori bolognesi (1), e che Bologna sia stata il centro di diffusione dello stile giottesco-senese nell'Emilia, nella Romagna e nella Marca.

Vitale si presenta dunque come un maestro degno di essere studiato, sia per ravvisare in lui i vari elementi che potè attingere da maestri che lo precedettero, sia per il valore intrinseco dell'arte sua, notevole [illegible] di disegno, [illegible] di colorito, dolcezza di espressione.

E, certo, il suo influsso dev'essere stato grande, se Tommaso da Modena e Lippo di Dalmasio imitarono volentieri i tipi delle sue Madonne.

[illegible]

(1) Nella pinacoteca di Bologna, [illegible] presenta la Crocifissione, la Pietà e la [illegible] di Cristo al [illegible] troppo, ritoccata, ma le figure piccole [illegible] brano cerchielli appiccicati ai lati della faccia, [illegible] le vesti a pieghe parallele ricoperte [illegible] degli affreschi del Refettorio di Pomposa e della Chiesa di S. Salvatore a Collalto. Il quadretto è attribuito a Jacopo Avanzi, considerato imitatore dei pittori Romagnoli. Ma all'Avanzi sono assegnate troppe cose diverse per poterlo con sicurezza identificare!

Certo, l'Avanzi che ha posto la sua firma nella tavola della Crocifissione della Galleria Colonna nulla sembra aver di comune con l'autore del quadretto suindicato.

DI NUOVO DEL PALAZZO SACCHETTI.

Leggo nel num. XI di questo *Bollettino* un articoletto della signora A. Edith Hewett, nel quale contesta l'*opinione*, essa dice, da me espressa, a proposito del palazzo Sacchetti, nel num. VI del *Bollettino* stesso dello scorso anno.

Veramente non si tratta di mia opinione, ma bensì dell'opinione del nipote stesso del cardinal Ricci, il quale in pubblico Istromento, vivente ancora il cardinale, asseriva che il palazzo del Sangallo non c'era più: *ubi alias erat;* e aggiungeva ch'esso doveva dirsi piuttosto casa che palazzo: *palatium seu domus Antonii de Sangallo.*

Il palazzetto, infatti, aveva all'esterno un bugnato, e quattordici botteghe sotto, delle quali quattro in facciata, e un mezzanino in capo alla prima branca e un palco per biada e grano, tutte cose che non hanno niente a che fare con l'odierno palazzo Sacchetti. Il che non esclude, naturalmente, che il cardinale nell'edificare il suo nuovo palazzo, abbia potuto profittare di qualche muro del palazzetto Sangallo.

Di mio, non c'è nel mio articolo che una sola opinione: quella cioè che l'architettura del palazzo Sacchetti discordi sostanzialmente dalle altre opere del Sangallo.

La signora Edith Hewett s'augura di poter presto pubblicare i suoi documenti: lo stesso m'auguro anch'io, e penso che non sarà difficile metterli d'accordo. Ogni discussione, senza averli sott'occhio, sarebbe inutile.

D. Gnoli.

RELAZIONE

sulle opere teatrali, musicali e drammatiche, d'autore straniero, rappresentate in Italia nel 1° semestre dell'anno 1911.

A Signor Direttore generale delle Antichità e Belle Arti.

Nel dicembre dello scorso anno [illegible] in seguito alla campagna che i compositori di musica francesi sotto l'egida della *Société des Auteurs et des Compositeurs Dramatiques* mossero contro quella ch'essa chiamava «l'invasione della musica italiana contemporanea in Francia», il R. Ambasciatore d'Italia a Parigi si rivolse a questo Ministero, pel tramite di quello degli Esteri, chiedendo quale fosse la cifra [illegible] annualmente dalle rappresentazioni di opere e operette francesi in Italia

L'accoglimento della richiesta parve opportuno non soltanto dal punto di vista commerciale, ma anche da quello artistico, sicchè questa Sezione intraprese la statistica delle opere straniere rappresentate in Italia durante l'anno 1911, comprendendo in essa, oltre le opere musicali, anche le drammatiche, in modo da ottenere un quadro completo della importazione artistica straniera nel nostro teatro.

La statistica fu compilata in base a rapporti trimestrali che vennero chiesti ai Prefetti di ciascuna Provincia, avendo essi a propria disposizione agli effetti della censura, come è noto, gli elenchi di tutti i pubblici spettacoli e la presente relazione è il frutto del lungo e coscienzioso lavoro compiuto dal segretario Dott. Silvio d'Amico. La compilazione non riuscì agevole, sia per la sua novità, sia per le difficoltà incontrate dai Prefetti stessi nel conoscere il numero delle rappresentazioni di ciascuna opera teatrale, sia perchè tali elenchi sono d'ordinario affidati al personale d'ordine degli uffici di P. S., da cui talora non si ha la perfetta trascrizione dei titoli delle opere e dei nomi degli autori stranieri. Tuttavia questo Ufficio è giunto ad ottenere risultati se non del tutto esatti, certo vicinissimi al vero: tanto che su oltre [illegible] delle rappresentazioni [illegible] date in Italia nel 1° semestre dell'anno 1911, solo di 77 non si potè stabilire con precisione l'autore e la sua nazionalità.

* * *

Dai rapporti prefettizi risulta dunque che nel 1° semestre 1911 hanno avuto luogo 12.244 rappresentazioni teatrali di opere musicali e drammatiche, italiane e straniere. La provincia che ha raggiunto il massimo numero di rappresentazioni è stata quella di Milano (1872). Seguono Torino (1406), Roma (1163), Napoli (621), Firenze (447), Venezia (37[illegible]), Alessandria (33[illegible]), Catania (2[illegible]), Genova (208) ecc. ecc.; sino ad Avellino e a Benevento, che nell'intero semestre non ebbero alcuna rappresentazione teatrale.

Di queste 12.244 rappresentazioni, 7632 furono di opere d'autori italiani, 4611 di autori stranieri, 1 di autore classico-greco (Sofocle: *Edipo Re*).

Delle 4611 rappresentazioni straniere, quasi la metà e cioè 2203 furono di opere francesi, 1709 di opere tedesche, 359 inglesi, 93 spagnuole, 45 russe, 31 norvergesi, 4 portoghesi, 77 di autori ignoti o di nazionalità ignota, ma indubbiamente stranieri.

* * *

Nelle rappresentazioni di opere liriche di autori stranieri in Italia nel 1° semestre 1911 il primato fu della Francia, con 268 rappresentazioni di [illegible] opere, contro 133 rappresentazioni di [illegible] opere tedesche; 27 rappresentzzioni di 2 balli russi; 5 rappresentazioni di un'opera spagnuola.

L'opera lirica straniera più rappresentata fu la *Carmen* di Bizet (68 rappres.). Seguono *Faust* di Gounod (50 rappres.), *Manon* di Massenet (46 rappres.), *Lohengrin* di Wagner (43 rappres.), *Mignon* di Thomas (34 rappres.).

Degli autori musicali francesi il più rappresentato è stato il Bizet (78 rappres.) Seguono Massenet (67), Gounod (57), Thomas (34), Berlioz (25), Saint-Saëns (10).

Degli autori tedeschi primo fu Wagner, che è anche l'autore musicale straniero più di ogni altro rappresentato in Italia (90 rappres.); seguono Strauss e Meyerbeer, ciascuno con 21 rappres.

Di autori spagnuoli non si è rappresentato che il Gomez *(Guarany)* 5 volte.

Quanto alle rappresentazioni di operette straniere il maggior numero è stato raggiunto dagli austriaci con 1584 rappres. di 34 operette, contro 316 rappres. di 25 operette francesi; 211 rappres. di 9 operette inglesi; 17 rappres. di 1 zarzuela spagnuola: *Gran Via.*

L'operetta straniera più rappresentata nel 1° semestre 1911 è stata la *Vedova Allegra* di Lehar (458 rappres.). Seguono il *Sogno di un Valzer* di O. Strauss (290); la *Principessa dei dollari* di Fall (147); il *Conte di Lussemburgo* di Lehar (144); la *Geisha* di Yones (143); *Amor di Principi* di Eysler (61); *Manovre d'autunno* di Emmerik-Kalmann (50); *Primavera scapigliata* di G. Strauss (48); *Boccaccio* di Von Suppé (47); tutte tranne la *Geisha* di autori austriaci, e tutte moderne, tranne l'ultima.

Le francesi più rappresentate sono al contrario di vecchi autori: le *Campane di Corneville* di Panquette (35); la *Figlia di Madame Angot* di Leçocq (34); la *Mascotte* di Audran (32) ecc.

Più interessante e più vario riesce l'esame della importazione del teatro di prosa straniera in Italia, dove il primato assoluto s'appartiene ai francesi, con ben 1709 rappresentazioni di 320 tra drammi e commedie contro solo 148 rappresentazioni di 14 opere inglesi; 93 rappres. di 18 opere tedesche; 72 rappres. di 9 opere spagnuole; 31 rappres. di 6 opere norvegesi; 4 rappres. di una commedia portoghese.

L'opera straniera in prosa più rappresentata nel semestre fu la *Piccola cioccolataia* di Gavault, che ebbe 61 rappresentazioni. Seguono il *Padrone delle Ferriere* di Ohnet con 45 rappres.; le *Marionette* di Pierre Wolf con 39; la *Signora dalle Camelie* di A. Dumas figlio con 37; l'*Amore che passa* dei fratelli Quintero con 35; l'*Avventuriero* di Capus con 34; *Taci, cuor mio!* di Hennequin e Weber con 30; *Amleto* di Shakespeare con 30.

Degli autori francesi di prosa il più rappresentato nel predetto semestre fu il Sardou (179 rappresentazioni, vale a dire, una al giorno) di 19 opere. Seguono Hennequin e soci (Bilhaud, Weber, Barré), con 110 rappresentazioni di 16 commedie; Gavault con 83 rappres. di 3 commedie; De Flers e Caillavet con 79 rappres. di 6 commedie; A. Dumas figlio con 73 rappres. di 6 commedie; il vecchio Dennery che ha raggiunto 69 rappres. (specialmente in provincia) di ben 19 drammi (altrettanti che il Sardou); il Bisson con 63 rappres. di 8 commedie; Bataille con 57 rappresentazioni di 6 commedie; De Lorde con 55 rappres. di 12 drammi in un atto; Pierre Wolf con 43 rappres. di 6 commedie; Capus con 41 rappres. di 6 commedie; A. Dumas padre, con 33 rappresentazioni di 5 commedie; Feydeau con 32 rappres. di 6 commedie; Feuillet con 27 rappres. di un solo dramma: *Il Romanzo di un giovane povero;* Bernstein con 27 rappres. di 7 commedie; Valabrègue e soci con 25 rappres. di 5 commedie; Sartène con 25 rappres. di 8 drammi in un atto ecc.

Tra gli altri autori notiamo, per l'importanza del nome, Scribe, con 15 rappresentazioni di 4 commedie; Rostand con 12 rappres. di 2 commedie; V. Hugo con 11 rappres. di 6 commedie; Brieux con 9 rappres. di 3 commedie; Bourget con 8 rappres. di 3 commedie; Fabre con 4 rappresentazioni di 2 commedie; Molière con 3 rappres. di una commedia *(La scuola delle mogli);* Zola con 3 rappres. di una commedia *(Teresa Raquin);* Donnay e Mirbeau ciascuno con 3 rappres. di 2 commedie.

Le opere drammatiche inglesi più rappresentate in Italia sono quelle di Shakespeare (62 rappres. di 6 drammi) di cui *Amleto* si è dato 30 volte. Seguono una commedia brillante la *Zia di Carlo* (Brandon Thomas) e un vecchio dramma, *Il Cardinale* (Parker) con 22 rappres. ciascuno; una commedia di avventure poliziesche tratta dai noti libri di Conan Doyle, *Sherlock Holmes,* con 21 rappres. ecc. Di Oscar Wilde si sono date 10 rappres. di 2 opere.

Degli autori tedeschi (93 rappr.) il più rappresentato fu il Sudermann (54 rappr. di 8 drammi) di cui si dettero principalmente *Casa Paterna* (15 rappr.), *L'Onore* (10 rappr.), *Pietra fra pietre* ([illegible] rappr.). Di Hauptmann non si è dato che *Anime solitarie* (4 rappr.); di Schiller *I Masnadieri* (una rappr.). Si aggiungano commedie brillanti di Schöntane Moser (14 rappr.), di Hengel (9 rappr.), di Blumenthal (7 rappr.); i *Rantzau* di Hermann Chatrian e *Oh! quei Tenenti* di K. Kranz (2 rappresentazioni ciascuno).

Di 72 rappresentazioni di opere spagnuole, 54 furono di tre commedie dei fratelli Quintero, 9 di tre drammi di Dicenta, 8 di due drammi di Guimerà; 1 della *Nina 'Boba* di Lope de V[illegible]

Delle 31 rappresentazioni di opere norvegesi: 28 furono di 5 drammi, di Ibsen (fra cui 19 [illegible] *Spettri)* e 3 di una commedia di Bijornson.

Quattro rappresentazioni sono state date di una breve commedia in un atto del portoghese Dantas.

* * *

Dalle cifre suesposte può [illegible] italiani troppo larga parte ([illegible]) è ancora data alla produzione [illegible] alla importazione di opere d'arte straniere sarebbe, oltrechè commercialmente stolto, dannoso per la cultura; e per la stessa arte nostra nulla di più inopportuno [illegible] di boicottaggio — lanciate contro [illegible] artisti francesi in un momento di strana eccitazione, già tramontata — contro le opere musicali di grandi autori francesi e tedeschi il cui diffondersi è anzi indice e insieme fattore di sempre maggiore cultura e gusto [illegible].

Ma, [illegible] nel dominio dell'operetta, destinata per natura [illegible] a ricreare leggermente che a dare i raffinati diletti dell'arte — è doloroso constatare la qualità scadentissima di gran parte del teatro di prosa straniero, o meglio francese, importato in Italia. Delle otto opere di prosa già sopra enumerate per aver raggiunto la maggior cifra di rappresentazioni nel nostro paese, soltanto l'ultima, inglese, è un capolavoro (*Amleto*) e la quinta, spagnuola, [illegible] opera d'arte ([illegible]): le altre, tutte francesi, sono drammi di vecchia maniera [illegible] sima *pochades*.

Lo stesso fenomeno appare a chi esamini più [illegible] l'intera statistica [illegible] la cifra delle rappresentazioni di opere scritte da autori indubbiamente considerati come artisti, sebbene in diversissima misura, nel campo della letteratura classica o moderna.

Tali rappresentazioni sono 82 (Shakespeare, Wilde) su 148 inglesi, 59 (Hauptmann, Schiller, Sudermann) su 93 tedesche, [illegible] (Quintero, Lope de Vega) su 72 spagnuole; [illegible] (Ibsen, B[illegible]) su 31 norvegesi; 12 (Andriew, Gorki, Tolstoi, Turghenieff) su [illegible] russe.

Dunque la percentuale delle rappresentazioni « artistiche » sull'importazione teatrale dei paesi suddetti è abbastanza alta.

Ma usando un egual metodo nell'esaminare la statistica dell'importazione di Francia, si trova che le rappresentazioni de' *buoni* autori (Bataille, Bourget, Brieux, Donnay, Fabre, Hugo, Mirbeau, Molière, Rostand, e parte di Dumas figlio e di Sardou) [illegible]; tutte le altre, ossia più di 1500, sono o vecchie produzioni di maniera ([illegible] romantici sentimentali; commedie brillanti a intreccio convenzionale; drammi a grande effetto talora volgari, talora di abile fattura, dai vecchissimi e ancor popolari di Demery e di Bourgeois a quelli scritti ieri dal Sardou e oggi dal Bernstein) o *pochades* moderne, nel cui regno sovrastano De Flers Caillavet, Hennequin, Bilhaud, Weber, Barré, ecc.

A queste due categorie si aggiunga la terza, novissima e ibrida, dei drammi in un atto, uso Grand-Guignol (Sartène, Maurey, ecc.), il cui effetto è ottenuto coi vecchi mezzi di assassini, morti, pazzie, apparizioni, torture, operazioni chirurgiche ecc., ma ricoperti di moderna vernice pseudoscientifica; drammi che oggi incontrano molto successo, specialmente nelle città secondarie.

È dunque a concludere che, sebbene il maggior numero delle rappresentazioni date in Italia nel passato semestre sia di opere italiane; il dilagare della produzione straniera è ancora grandissimo, specialmente nel teatro di prosa, dove tale invasione non è giustificata da ragioni artistiche, essendo nella sua massima parte di qualità men che mediocre.

E la colpa di ciò non sembra doversi ascrivere, come troppo forse si è fatto, a intrighi editoriali, o più ingiustamente a cattiva volontà dei capocomici, l'attore, e nonostante ogni [illegible], anche l'editore, dà al teatro ciò che il pubblico richiede: è il pubblico che diserta le rappresentazioni d'arte per appassionarsi tuttora al meccanismo di vecchi drammi o esilararsi alle volgarità delle nuove *pochades*. Dello stesso Sardou il capolavoro, l'unica opera universalmente accettata dal punto di vista artistico, *Rabagas*, non è stato rappresentato più di due volte; mentre si sono date 177 rappresentazioni d'altre sue opere tra le quali primeggiano un dramma di grande effetto (*Fedora*, 24 rappr.) una farsa in tre atti (*Divorziamo*, 19 rappr.) e una commedia a tinte da operetta (*Madame Sans-Gene*, 18 rappr.).

* * *

Se sempre si è sostenuto che il teatro sia indice di coltura, la nostra statistica lo prova una volta di più, mostrando come il maggior numero di rappresentazioni sia stato ottenuto nelle provincie più colte d'Italia; il minor numero nelle meno colte e più lontane dai centri intellettuali.

Occorre rinnovare il gusto del pubblico, diffondendo e rinnovando la coltura stessa: questo soltanto potrà, non già impedire l'importazione teatrale straniera, ma limitarla alle opere della vera e grande arte.

Roma, 22-1-1912.

Il Capo della Sezione ARDUINO COLASANTI

NOTIZIE

MUSEI E GALLERIE.

LAZIO.

ROMA. – **Restauri di dipinti.** — A cura della Soprintendenza ai Monumenti di Roma e per iniziativa dell'ispettore Giorgio Bernardini che ne ha diretta l'esecuzione, sono stati compiuti i seguenti lavori:

1. Gli affreschi della celebre cripta del Duomo di Anagni sono stati consolidati e restaurati dal sig. Domenico Brizzi.

2. Fu ugualmente riparato dal sig. Tito Venturini Papari il grandioso affresco attribuito a Pietro Cavallini nella chiesa di S. Giorgio in Velabro in Roma

3. Un Crocifisso del secolo XIII, dipinto a fresco nella chiesa di S. Prassede in Roma venne restaurato dallo stesso sig. Venturini Papari.

4. Fu compiuto felicemente il distacco di una pittura murale del secolo decimoterzo, rappresentante la Vergine fra S. Prassede e S. Pudenziana, esistente nella cripta della chiesa di santa Prassede.

5. Nella cappella di S. Caterina, attigua alla sagrestia della chiesa di S. Maria sopra Minerva fu eseguito, con pieno successo, dal Venturini Papari, il distacco dell'affresco rappresentante S. Giovanni Battista, e presto si effettuerà il distacco di altri affreschi nella medesima cappella.

Altri restauri sono in esecuzione e altri saranno presto iniziati, per cura dello stesso solerte ispettore Giorgio Bernardini.

— **Galleria nazionale di arte antica.** — *Dono.* — Il figlio del pittore Domenico Caldara ha offerto in dono al Gabinetto nazionale delle stampe, annesso alla Galleria nazionale di arte antica in Roma due disegni del padre. L'uno — a matita — rappresenta un nudo muliebre con maschera sanica; l'altro — al carbone — una madre orante presso la sua bambina. Sono due belle cose, che danno un'idea completa dell'arte del Caldara e che riempiono una lacuna già lamentata nel Gabinetto delle stampe.

CAMPANIA.

NAPOLI. – **Museo Nazionale.** — *Legato.* — Il conte de' Marsi Placido de Sangro, testè defunto, ha legato al Municipio di Napoli le sue collezioni di arte, antiche e moderne, con l'obbligo di depositarle nel Museo Nazionale napoletano.

Tali collezioni, di altissima importanza, offrono quanto di più ricco e di più raro può pensarsi in ceramiche delle più grandi fabbriche mondiali, vecchia Cina, vecchio Giappone, vecchia Persia, vecchia Sassonia e poi Sèvres, Medici di Firenze (pezzo di straordinario valore, unico in Italia) Deruta, Faenza ecc., in smalti di Limoges, in rami sbalzati, in cofanetti dal XIV al XVII secolo, in tabacchiere di estrema eleganza e di ogni tempo.

E tutto ciò in serie assai ricche e in proporzioni spesso solenni; vasi cinesi o giapponesi per alcune centinaia scelti, a uno a uno, con grande gusto e sapienza, di dimensioni dalle più grandiose alle più piccole; figurine giapponesi o cinesi o persiane in ogni materia ceramica o in pietre dure o in cristallo di rocca in molte centinaia, e a migliaia i gruppi, le statuette, i ritratti, i busti, gli oggetti, i servizi.

VARIE.

Condanna per vendita abusiva di opere d'arte. – In questi giorni la R. Corte di Appello di Casale ha confermato la sentenza con la quale il tribunale di Voghera condannava a lire cinquecento di multa e alle spese il parroco di Broni, il quale aveva abusivamente rimosso dalla chiesa e clandestinamente venduto otto dei magnifici paramenti ricamati appartenenti alla chiesa. Le preziose stoffe furono fortunatamente ricuperate in seguito alla rapida azione del R. Sopraintendente alle gallerie e alle raccolte d'arte delle provincie lombarde, dott. Ettore Modigliani, e vennero collocate di nuovo nella parrocchia.

Condanna di un parroco venditore di opere d'arte. — Con recente sentenza il R. Tribunale di Salò ha condannato il parroco e la fabbriceria di Bogliaco, per vendita abusiva di oggetti d'arte, alla multa di legge, al risarcimento dei danni, alle spese e al pagamento di una indennità di lire mille, a norma dell'art. 32 della legge 20 giugno 1909.

Gli oggetti, alienati per la somma complessiva di lire 495, furono un paramento di seta, alcuni pizzi e un inginocchiatoio in legno.

CONCORSI

Concorso Agostini.

Possono prendere parte al Concorso i giovani romani, studiosi di architettura, che non abbiano oltrepassato il ventottesimo anno di età e non abbiano già ottenuto [illegible] altro premio Agostini. Nel computo dei ventotto anni sarà diffalcato il tempo trascorso nel servizio militare obbligatorio. Il premio del presente concorso è di lire 1500. Chi intende concorrere dovrà presentare nel giorno [illegible] Maggio 1912 dalle ore 11 alle 13 al sottoscritto Segretario nelle sale al Pantheon, una domanda di ammissione diretta al Reggente della Congregazione, la fede di nascita ed il certificato penale negativo, estratto da non più di tre mesi. Se avrà i requisiti richiesti riceverà una scheda di ammissione a presentare i lavori compiuti.

Si richiede per l'attuale concorso lo svolgimento del seguente tema:

Programma di esame.

Una chiesa parrocchiale per una cura di [illegible] anime.

Vi deve essere annessa l'abitazione per il Parroco, tre sacerdoti, un domestico ed un chierico.

Si avverte che il Battistero deve essere [illegible] alla [illegible] le cerimonie precedenti il Battesimo. A piano terra vi sarà la [illegible] parrocchiale e stanze di ricevimento del Parroco. Inoltre la stanza mortuaria, ecc.

Lo stile sia Romano classico, quale lo avrebbero usato i [illegible] all'epoca di Tiberio o di Claudio avessero avuto la libertà che ebbero sotto Costantino.

Si richiede la pianta, l'alzato, ossia una sezione ed il prospetto principale nel rapporto di 1 a 100 e qualche particolare nel rapporto da 1 a 10.

Le opere destinate al concorso dovranno essere presentate il giorno [illegible] Maggio [illegible] alle ore 13 nei locali che verranno a tal uopo indicati.

I disegni e la relazione richiesti dal programma di esame, [illegible] desima epigrafe, ripetuta in una lettera chiusa in una busta suggellata [illegible] contrassegnata dall'istessa epigrafe. Nella lettera sarà scritto inoltre il nome, cognome e domicilio del concorrente.

Dopo la consegna delle opere avrà luogo una prova, consistente nello svolgimento di un tema architettonico da compiersi in otto ore. Il tema sarà estratto a sorte [illegible] Virtuosi della classe.

Il giudizio che verrà pronunziato dai Virtuosi architetti sarà inappellabile.

Prima e dopo il giudizio le opere saranno esposte al pubblico.

L'opera premiata diverrà proprietà della Congregazione; delle lettere suggellate verrà aperta soltanto quella che accompagna il lavoro premiato, le altre si restituiranno intatte insieme ai relativi lavori.

Il conferimento del premio avverrà nella prima adunanza generale successiva al giudizio. Qualora il vincitore non si presentasse a riceverlo nel giorno, ora e luogo a lui annunziati con lettera raccomandata dal Segretario o non si facesse sostituire con legale procura, potrà essere dichiarato decaduto dal diritto al premio.

La Congregazione non assume alcuna responsabilità riguardo alla conservazione dei lavori e nel restituirli considera come legittimo proprietario dei medesimi colui che si presenterà a ritirarli colla scheda di ammissione al concorso, o colla ricevuta data dal Segretario nel prenderli in consegna.

Data dal Pantheon, il 15 gennaio 1912.

La Reggenza

Prof. ALBERTO GALLI, Reggente
Prof. COSTANTINO SNEIDER, primo Aggiunto
Prof. SALVATORE NOBILI, secondo Aggiunto.

Il Segretario: GIOVANNI PINZA.

Concorso Stanzani.

È aperto un concorso per esame al Pensionato Stanzani per il perfezionamento nello studio della architettura.

La pensione, disciplinata dall'apposito Statuto e Regolamento, è fissata a L. 1500 annue, per quattro anni, gravate dalla tassa di ricchezza mobile. Nel 4° anno saranno date in più L. 500 a titolo di rimborso delle spese per un viaggio d'istruzione.

La pensione incomincierà a godersi il 1° Gennaio 1913.

Possono concorrere i giovani di nazionalità italiana che non abbiano superato l'età di anni 26 nel novero dei quali anni non sarà computato il tempo trascorso nel servizio militare obbligatorio.

Per essere ammessi al concorso occorre presentare:

a) domanda di ammissione al concorso in carta semplice, diretta al Reggente della Insigne Artistica Congregazione, nella quale domanda debbono essere indicati nome, cognome, patria e domicilio del richiedente;

b) fede di nascita;

c) foglio di congedo del servizio militare;

d) certificato penale non anteriore di tre mesi al giorno della presentazione.

Le domande ed i relativi documenti dovranno essere presentati al sottoscritto Segretario nei giorni 1, 2 e 3 Aprile 1912, dalle ore 11 alle 13 nelle sale Stanzani in via della Cuccagna N. 3.

La Congregazione, esaminati i documenti, renderà noto a ciascuno dei richiedenti se sia stato iscritto al concorso.

Il giorno, l'ora ed il luogo in cui si faranno gli esami, saranno comunicati agli iscritti al concorso per mezzo di lettera raccomandata firmata dal Segretario.

Programma di esame.

Per essere ammessi agli esperimenti successivi gli iscritti dovranno superare una prova, consistente nel disegnare un particolare architettonico di invenzione, da svolgersi al massimo in otto ore.

L'esame propriamente detto comprende gli esperimenti qui appresso elencati:

a) Un particolare di architettura disegnato ed ombreggiato nel rapporto che verrà indicato; si assegnano 24 ore ripartite in tre giorni;

b) Particolare decorativo copiato dal vero; si assegnano 24 ore ripartite in tre giorni;

c) Tema architettonico estratto a sorte tra quelli presentati dai Virtuosi architetti, sviluppato con le modalità da stabilirsi dalla Classe. La esecuzione si dovrà compiere al massimo in otto ore.

d) Alcuni dei più notevoli particolari architettonici del tema di cui al comma precedente, eseguiti in rapporto da indicarsi. Per la esecuzione si accordono al massimo 8 ore.

e) Relazione artistica e costruttiva intorno al progetto di cui al comma c), per la quale si accordano non più di 8 ore.

In questi esperimenti è proibito l'uso di libri o di appunti di qualsiasi genere.

La Congregazione, pur provvedendo con ogni cura alla conservazione dei lavori compiuti dai candidati, non assume in proposito alcuna responsabilità.

Data dal Pantheon, il 15 gennaio 1912.

La Reggenza

Prof. Alberto Galli, Reggente
Prof. Costantino Sneider, primo Aggiunto
Prof. Salvatore Nobili, secondo Aggiunto

Il Segretario: Giovanni Pinza.

Concorso Pellegrini in pittura.

1. — Sono ammessi al concorso i giovani artisti italiani o stranieri che non abbiano riportato altro premio in questa Accademia nella classe di Pittura.

2. — Il tema sarà eseguito in pittura ad olio su tela della misura di m. 1,80 per m. 1,35.

3. — Il premio unico indivisibile di Lire Duemila (2000) sarà conferito all'opera giudicata di merito assoluto: però se fra i concorrenti vi fossero dei Veneti e particolarmente quelli del Comune di Galliera Veneta, patria del Fondatore, a parità di merito saranno preferiti. Agli altri concorrenti, se meritevoli di considerazione, verrà rilasciato un attestato di lode.

4. — Le opere saranno [illegible] al [illegible] dell'Accademia ed al Professore della classe a ciò delegato dal Presidente il [illegible] dalle [illegible] alle 12, nella sede accademica in via Bonella 44. Non saranno [illegible] loro parte e non corrispondenti [illegible].

L'Accademia non [illegible] che le opere presentate [illegible] viaggio e neppure per l'eventuale ritardo nell'arrivo, qualunque ne sia la causa.

5. — Il giudizio sarà dato dai Professori accademici della Classe di Pittura a norma dello statuto, art. [illegible] e [illegible] inappellabile.

6. — [illegible] al pubblico nelle sale dell'Accademia per tre giorni dopo il giudizio.

7. — L'opera premiata [illegible] proprietà dell'Accademia e verrà collocata nelle sue sale col nome dell'autore.

8. — Dopo la chiusura dell'esposizione i concorrenti meno il premiato dovranno ritirare le loro opere; trascorsa una settimana l'Accademia non sarà più responsabile della conservazione delle opere stesse.

9. — Il premio verrà consegnato al vincitore nell'adunanza generale dell'Accademia, appositamente indetta.

Tema: *Cristo va verso i discepoli camminando [illegible].*

Roma, [illegible] dicembre [illegible].

Il Conte Presidente
Prof. Gio. Batt. Giovenale

Il Segretario del Consiglio
Prof. Mario Moretti.

Istituzione Oggioni. — Concorso alla Pensione di pittura per l'anno 1912.

È aperto il concorso alla pensione Oggioni istituita [illegible] si dedicano alla pittura, affinchè possano perfezionarsi nella loro arte in Roma, e in altri luoghi che saranno stabiliti d'accordo tra la Presidenza dell'Accademia ed il giovane pensionato.

La pensione avrà la durata di un biennio a decorrere dal 1° luglio 1912, con l'assegno annuo di L. 4200. Le spese di viaggio restano a totale carico del pensionato.

La pensione verrà assegnata al giovane che avrà ottenuto i migliori risultati negli esperimenti che si eseguiranno in quest'Accademia.

Gli aspiranti debbono presentare innanzi il 30 giugno 1912 la loro istanza in carta da bollo da cent. 60 corredata da certificati attestanti:

1° di non aver oltrepassato al 30 giugno 1912 il 32° anno di età (fede di nascita debitamente legalizzata).

2° d'appartenere ad un Comune della regione lombarda, quale era nel 1848, epoca della fondazione;

3° di avere una sufficiente cultura artistica *[illegible] attestati degli studi fatti);*

4° di avere sempre tenuto buona condotta morale *([illegible] l'aspirante tenne domicilio negli ultimi tre anni [illegible]).*

Un'apposita Commissione dovrà pronunciarsi sulla regolarità dei suddetti documenti. Quei giovani che non abbiano provato di possedere i requisiti richiesti col paragrafo 3, o che abbiano presentato domande incomplete, non saranno ammessi alle prove del concorso.

Gli esperimenti per questo concorso avranno luogo nel mese di luglio 1912, e consisteranno:

a) in un'accademia dipinta della grandezza di metri [illegible] da eseguirsi in 48 ore, che saranno ripartite dalla Commissione giudicatrice;

b) in un breve lavoro letterario su argomento artistico.

Se un aspirante ha domicilio *nella provincia di Monza*, dovrà far constare questa circostanza, la quale, per volontà del fondatore, costituisce un titolo di preferenza in caso di parità di merito negli elaborati di concorso.

Milano, [illegible] dicembre 1911.

Per il Presidente Virgilio Colombo.

Dott. ARDUINO COLASANTI, *Redattore responsabile.*

Roma, 1912 — Tipografia Editrice Romana [illegible] Frezza [illegible]



Fig. 1. — L'affresco di Gubbio.



(Fot. Alinari).

Fig, 2. — Panorama moderno di Gubbio

PER L'INTERPRETAZIONE DI UN AFFRESCO FAMOSO.

I.



È noto quale interesse abbia destato e quale fervore di polemiche acceso l'annunzio, diffuso cinque anni fa, che mons. Faloci Pulignani aveva trovato in un affresco di Gubbio del secolo XIV una figurazione del miracolo di Loreto. S'era appunto allora con tutte le armi della critica moderna ripresa la battaglia in favore o contro della traslazione della Santa Casa; e la scoperta del dotto studioso pareva una prima risposta efficacissima alla sfida lanciata, non senza un po' di baldanza guerresca, da Ulisse Chevalier ai difensori della tradizione, di rinvenirne traccia nell'Occidente in un documento autentico anteriore all'ultimo quarto del secolo XV (1). Che l'affresco Eugubino fosse del trecento venne prima da più d'uno negato; ma i competenti furono presto d'accordo nell'attribuirlo alla fine di quel secolo (2). S'im-

(1) Chevalier, *Notre-Dame de Lorette, étude historique sur l'authenticité de la Santa Casa.* Paris, Picard, 1906, p. 502.

(2) Si vedano ciò che scrive il Faloci Pulignani (*La S. Casa di Loreto, secondo un affresco di Gubbio*, Roma, Desclée, Lefebvre e C., 1907, p. 36), le lettere del Seitz e di Corrado Ricci, pubbli-

pegno invece battaglia, prima [illegible] che il [illegible] pubblicasse il suo studio, sul significato della pittura: il Lapponi propose una seconda interpretazione (1), una terza il canonico Pagliari di Gubbio (2); e, rimasti soli in campo il primo e il terzo de' contendenti — il secondo era stato, proprio ne' giorni in cui scriveva, rapito dalla morte — esposero alla fine lungamente e dottamente la loro tesi (3). Ma la questione non fu risolta, perchè, se al Crescenzi, che s'occupò delle riproduzioni artistiche Lauretane, parve definitiva la confutazione, che del lavoro di mons. Faloci Pulignani aveva fatta il Pagliari (4), e la tesi di questo sembrò verisimile a due critici autorevoli, il Renier e il Colasanti, gli scrittori, che più di recente sostennero la verità del miracolo Lauretano, portarono come argomento, per essi valido fuor di dubbio, l'affresco Eugubino (5). Non parrà quindi inutile ritornar sulla questione e vedere che se n'abbia a pensare.

Chi entri nel chiostro piccolo, attiguo allo splendido tempio di San Francesco in Gubbio, e sappia andare innanzi senza troppo spaventarsi de' mucchi di paglia e di strame che lo ingombrano — un lato dell'antico bellissimo edificio è ridotto a stalla di mucche! — vedrà sulla parete di levante, o piuttosto di scirocco, una magnifica porta gotica con due basse ma elegantissime bifore, senza dubbio l'ingresso antico del chiostro. A sinistra di chi entrasse per quella porta, nell'unica arcata fra essa e la vicina parete di mezzodì (libeccio), fu dipinto un affresco, ora assai guasto e con savio consiglio restaurato da poco, ma protetto da una grata, la quale non basta a difenderlo dalle ingiurie degli uomini, nè dalle ragnatele, dalle pagliuzze e dalla polvere del cortile e della stalla vicina e ne toglie, non potendosi per la forma della volta aprire compiutamente, la visione chiara ed intera. L'affresco rappresenta nella sua parte centrale più alta una figura, di cui mancano la testa ed il busto, ma si vedono l'ampia veste, il manto e le mani: la sinistra ha l'indice teso verso la chiesetta, che descriveremo più in basso, la destra è leggermente ripiegata quasi in atto d'accogliere. La figura, nella quale si riconosce

cate dall'arciprete R. Della Casa (*Memorie storiche documentate sulla Santa Casa di Loreto*, Siena, S. Bernardino, 1909, pp. 279-80), l'articolo di R. Renier, *La questione Lauretana*, nel *Fanfulla della Domenica*, XXX, 19, 10 maggio 1908) e specialmente le [illegible] di A. Colasanti (*Loreto*, Bergamo, arti grafiche, 1910, n. 54 dell'*Italia artistica*, pp. 45-46).

(1) *Rassegna Gregoriana*, V, 11-12, Roma, nov.-dic. 1906, coll. [illegible] VI, 333, 30 nov. 1906. La lettera del Lapponi e una sua replica al Faloci, pubblicata postuma nel *Giornale d'Italia* del 12 dicembre, sono riprodotte dal Della Casa, [illegible].

(2) Nel *Paese* di Perugia, 8 dicembre 1906 [illegible] la pubblicazione completa del lavoro del Pagliari, hanno [illegible] valore.

(3) L'opera del Faloci, che aveva anche dato una descrizione dell'affresco nella *Rassegna Gregoriana*, VI, 1-2, genn.-febbr. 1907, p. 11 sgg. (vedi anche [illegible], VII, 2 Milano, febbraio 1907), fu citata più su [illegible] la tesi [illegible] P. Acciaresi (*Un antico affresco di Gubbio e la S. Casa di Loreto*: *Rivista Marchigiana illustrata*, IV, 3, marzo 1907, pp. 98-99). Di quella del Pagliari fu pubblicata una parte nella *Riv. storico-critica delle scienze teologiche*, III, 7-8, Roma, luglio-agosto 1907, p. 538 sgg., e poco dopo uscì il lavoro intero: *Allegoria dell'affresco Eugubino* [illegible], Roma, [illegible], 1907.

(4) Crescenzi, *Iconografia Lauretana*, nella *Riv. stor.-crit. d. sc. teol.*, IV, 10, Roma, ottobre 1908, pp. 755, 758.

(5) Cf. p. es. Pagani, *La S. Casa di Loreto*, Roma, Desclée e C., 1907, p. 1[illegible] sgg.; Della Casa, op. cit., pp. 100, 267 sgg. [illegible] lettera pubblicata nel *Corriere d'Italia*, [illegible] nov. 1907, e riprodotta in Della Casa, p. 280 sgg. [illegible] insiste tuttavia su questo o simili argomenti iconografici nel suo libro recente [illegible], Paris, Lethielleux, 1909; vi accennano per contro il Rinieri, *La S. Casa di Loreto*, III, Torino, Marietti, 1911, pp. XXXIV nota 2, 115 nota 1, 192, 356, e il Mariotti, *La S. Casa di Loreto ed i Francescani*, Quaracchi, tip. del collegio, 1911, p. 45 nota 2.

senz'alcun dubbio Maria, ha attorno un'aureola sorretta da angeli, e campeggia su un fondo rosso uniforme, che l'avvolge tutta quanta. Sotto a lei è un breve avvallamento tra due monti, che non s'elevano però staccati dalla base del quadro, ma sembrano incontrarsi prima di raggiungere la linea di falda, formando quasi una convessità, dalla parte più bassa della quale continua ancora, o sembra continuare, il pendio. Appoggiata alla costa del monte, ch'è a sinistra di chi guardi il dipinto, si vede una città circondata di mura merlate; presso l'angolo s'apre una porta, nelle mura sono feritoie, dietro s'innalzano torri e case, più in alto continuano — e per breve tratto si vedono distintamente — le mura da tergo: la parte sinistra della città è scomparsa. Sotto alle mura si osservano due fasce di diverso colore, una delle quali



(*Fot. Gaznati*).

Fig. 3 — Particolare del chiostro piccolo di S. Francesco.

sembra rappresentare un tratto di piano inclinato, che scenda da esse e dalla porta, l'altra accennare un torrente o un fiume, di cui si distinguono nettamente le onde scorrenti verso sinistra e sulle cui rive s'innalzano fiori ed arbusti, che, per difetto di prospettiva, appariscono distesi sull'onde. Sopra alla città s'eleva il monte, qua e là sparso d'ulivi, sotto continua il pendio abbellito d'ulivi e di fiori: vi sono una capanna e un chiuso reticolato, entro al quale un pastore — ne restano appena una gamba e un braccio — colloca il suo gregge di caprette. Accanto al chiuso, a destra, è qualche cosa difficilmente riconoscibile: il Faloci e il Pagliari videro il paludamento d'una persona genuflessa e rivolta a destra (1). Procedendo nello stesso senso, dopo una vasta e purtroppo irrimediabile lacerazione dell'affresco, nella parte

(1) Per non moltiplicare fastidiosamente le citazioni, rammento, quanto alla descrizione dell'affresco, le pp. 20 sgg. del Faloci, 4-6 del Pagliari e 44 del Colasanti. Vedi poi le figg. 1 e 4 del presente lavoro, 4-10 del Faloci, il disegno premesso allo studio del Pagliari e la figura a p. 33 del Colasanti. Atteso lo stato, in cui l'affresco è ora, e la difficoltà di ritrarlo, solo un confronto fra le varie riproduzioni datene può fornire un'idea sufficiente de' particolari.

che corrisponde all'avvallamento tra i due monti, si vede un'altra capanna, innanzi alla quale, e in parte sopra di essa, s'eleva un grande albero con l'alta chioma a triangolo, con un ramo laterale, che sostiene altro fogliame pendente pure a triangolo, e un secondo ramo stroncato; tra i due rami sono appese una sacca e una scure. Innanzi alla capanna, presso a un fuoco, è una persona, che, voltando le spalle a chi guarda, beve a un bariletto: la corporatura e la divisione de' capelli la farebbero somigliare a una donna, gli arnesi del lavoro fanno pensare che si tratti piuttosto d'un uomo, di un boscaiuolo probabilmente. A destra ancora, a piè del monte che s'innalza da questo lato, è una chiesetta, della quale si vedono il tetto a doppia pendenza, la parete laterale destra con due finestre arcuate e protette da una grata e la fronte con un'altissima porta ad arco, un occhio circolare nel timpano e un piccolo campanile a vento sulla sommità. La chiesetta è sostenuta, alta sul suolo, da parecchi angeli, alcuni de' quali oggi non si vedono più; in mezzo a due di essi, davanti alla porta, è un teschio con altre ossa umane; dai piedi di quello, che sta più a sinistra, parte una striscia di color oscuro, che scende obliquamente fino a piè del dipinto. Presso alla chiesetta, al lato sinistro, è una pianta altissima, la chioma della quale appare divisa in tre lobi; tutt'intorno è una selva, di cui si distinguono chiaramente i tronchi e le chiome tondeggianti (1). Ed è selvoso anche il fianco del monte per buon tratto; più su è brullo, ma sulla linea, per cui esso termina sul fondo rosso, è un filare d'alberi alti dal tronco liscio e sottile e dalle chiome così ravvicinate da sembrare confondersi in un viluppo inestricabile, forse cipressi od abeti. Sopra, dopo una nuova lacerazione dell'affresco, apparisce un castello, di cui si vedono le due torri di fronte e una terza sorgente da tergo: esso occupa la parte più alta del dipinto, a destra di chi guardi. Ritornando da questa alla figura della Vergine, si vedono tre angeli che scendono capofitto dal cielo verso la chiesetta, alla quale tendono le mani, quasi adorando. A destra di Maria, sopra alla città già descritta e innanzi al monte a cui questa è appoggiata, è di nuovo la stessa chiesetta: il dipinto è qui assai guasto, ma non tanto che non si vedano gli angeli, che la portano, andare in fretta verso Maria (2) e non sia possibile rilevare dalla direzione delle tegole e da un avanzo dell'arco della porta che il piccolo edificio è in direzione opposta a quella che ha nella scena inferiore, per modo che la sua porta guarda ancora verso la gloria che campeggia nel centro.

Qual era dunque la chiesetta, alla cui glorificazione — non è possibile dubitarne — il pittore Eugubino consacrava l'opera sua? Il Faloci appellò a una tra-

(1) Il Pagliari nega risolutamente che la chiesetta si trovi in mezzo a una selva, rimproverando, con parole piuttosto acri, al Faloci d'aver introdotto questa nella descrizione dell'affresco (p. 21); ma sopra e sotto la casetta non è un luogo [illegible] bene, e lo si vede nettamente anche nel disegno ch'è in testa al suo lavoro, una selva composta d'alberi simili del tutto a quelli, che si trovano allineati nella parte più bassa del dipinto.

(2) Sembra al Pagliari (pp. 11 e 19-20) che gli angeli girino la chiesetta, avendola « [illegible] dal cielo a destra di Maria e con la fronte [illegible] » e « con la fronte verso di Lei stessa ». Ma come vede egli ch'essi abbiano « un piede volto in dentro e l'altro in fuori »? e come toglie l'esempio da chi gira [illegible] pesante), mentre il pittore e l'osservatore del pari devono ben sapere che gli angeli hanno a loro disposizione lo spazio immenso del cielo? e soprattutto come non avvertì che, girata la chiesetta, gli angeli dovrebbero poi procedere a ritroso, se la vogliono collocare, com'egli ritiene, dov'essa apparisce nella parte inferiore del dipinto? Meglio assai dice il Faloci che gli angeli « *camminano a grandi passi verso la figura centrale* » (p. 22), sebbene quest'osservazione rechi un forte argomento contro alla sua tesi.

dizione locale, per cui l'affresco di Gubbio ritrarrebbe e affermerebbe nella storia « *un episodio della traslazione della Santa Casa di Loreto* »; ma non seppe recare in prova che la testimonianza, parzialmente indiretta, di tre religiosi, il più vecchio de' quali ci fa risalire appena alla fine del secolo XVIII, troppo lontano dall'età del dipinto (1). Certo questo era così poco noto che neppure vi accenna il diligentissimo Lucarelli, e il Padre Bartolomasi, scrivendo nel 1810 del convento Eugubino, si contenta di ricordare che nel chiostro piccolo « *si scorgono tuttora avvanzi* » *di antiche pitture sulle pareti* » (2). Eppure la controversia Lauretana non è nuova, nè è verisimile che i molti difensori antichi e moderni della tradizione non abbiano avuto sentore di così notevole monumento, tanto più che — ce lo insegna dottamente lo stesso Faloci — le relazioni tra le diocesi di Gubbio e di Recanati erano molte (3) e, checchè si pensi della famosa profezia della traslazione fatta da san Francesco in Sirolo (4), non erano infrequenti quelle tra il santuario di Loreto e i frati Minori. Anzi nella controversia ebbe parte quel Padre Mauro Sarti, il quale, mentre pubblicava un documento che pareva contro il miracolo Lauretano, si studiava di attenuarne il valore e difendere il racconto tradizionale, nè tuttavia sognò mai d'accennare all'affresco Eugubino, del quale a lui, monaco dell'Avellana e storico de' vescovi di Gubbio, non poteva essere ignoto il significato, nè sfuggire l'importanza (5).

Ma a queste osservazioni e a molt'altre difficoltà, che si potrebbero opporre alla presenza di un affresco Lauretano in un chiostro di Francescani di Gubbio (6), il Faloci potrebbe rispondere ancora con quella sua « *riflessione molto semplice. Se* » *il dipinto rappresenta la leggenda della Santa Casa di Loreto, a che pro rompersi*

(1) Op. cit., p. 28; cf. anche PAGLIARI, 24. L'Eschbach dice addirittura che la tradizione esiste nel convento da tempo immemorabile, ma si dimentica di provarlo (DELLA CASA, 281)

(2) LUCARELLI, *Memorie e guida storica di Gubbio*, Città di Castello Lapi, 1888, cf. p. 588; BARTOLOMASI, *Notizie storico critiche concernenti al convento e chiesa de' Minori Conventuali della città di Gubbio..... scritte in Gubbio l'anno MDCCCX*, ms. nel palazzo comunale di Gubbio, *Arch. Armanni*, III-D-17, p. 88.

(3) Op. cit., 44 sgg.

(4) Mons. Faloci Pulignani ravvicina la leggenda del lupo di Gubbio alla profezia di san Francesco, per conchiudere che, siccome i frati fecero dipingere quel miracolo, di cui « *nella storia non* » *si hanno prove* », così potevano anche « *farvi colorire questa profezia* » (p. 47 sgg.). Ma il dotto cultore di studi Francescani sa bene che, anche non tenendo conto di quell'inafferrabile *Floretum* di frate Ugolino, del fatto del lupo parlano gli *Actus Beati Francisci et Sociorum eius* (cap. 23, ed. Sabatier, Paris, Fischbacher, 1902, p. 77 sgg.) e i *Fioretti* (capo XXI), dai quali venne probabilmente il racconto al *De conformitate vitae* di fra Bartolomeo da Pisa (cf. *Analecta Franciscana*, IV, Quaracchi, 1906, pp. 474-75) e allo *Speculum vitae* (vedi la riproduzione del racconto del lupo in FALOCI PULIGNANI, *Il lupo di Gubbio, Miscell. Francescana*, X, Foligno, 1906, p. 39 sgg.). E, senza entrar qui nelle spinosa questione sul valore storico e la data delle prime fonti Francescane, almeno questo io terrei fuori di dubbio che le attestazioni scritte del miracolo, al quale si può forse vedere un accenno anche nella *Passio sancti Verecundi (Miscell. Francesc.*, vol. cit., p. 7), sono contemporanee, o forse anteriori agli affreschi di Gubbio: della profezia di Sirolo « *la testimonianza più antica..... è della fine del XVI secolo* »: la differenza di più di due secoli vale per nulla? Nè l'essere colorita (se era, cf. CRESCENZI, 764) nell'interno della Santa Casa la figura del santo più popolare d'Italia può essere argomento in favore della profezia.

(5) Il famoso documento del 1194 fu mandato dal Sarti al *Giornale de' Letterati* di Roma nel 1755 (vedi p. 248 sgg.; cf. anche ESCHBACH, *La vérité*, 370 sgg.; RINIERI, 3-5); l'anno stesso il Sarti pubblicava il suo libro *De episcopis Eugubinis*, Pesaro, Gavelli, 1755. Ma nè in quest'opera, dove per vero non era luogo opportuno, nè, dov'era il posto, nelle osservazioni fatte da lui stesso sul documento, v'è alcun accenno all'affresco.

(6) Vedi le osservazioni del Pagliari, pp. 17-18 e 33-35; ma nota che l'argomento capitale, tratto dai documenti del 1653, non ha valore.

» *il capo nel cercare la ragione* [illegible] *in quel luogo?* » (1). E la risposta non ammette replica, fuor che una sola: è proprio sicuro che il dipinto rappresenti « *la leggenda* Lauretana »? Il Faloci lo ritiene fuori di dubbio, ma non sa decidere quale de' quattro episodi del miracolo Lauretano il pittore abbia voluto



(*Fot. Gavirati*).

Fig. 4. — L'angolo del chiostro, in cui è l'affresco

riprodurre, sicchè dopo aver detto che « *il dipinto di Gubbio, tanto conforme al racconto popolare della traslazione della Santa Casa da Nazareth a Fiume, anche nelle piccole cose, non può permettere altra spiegazione* » (2), si studia di mostrare ch'esso

(1) *La S. Casa*, p. 44.

(2) Ivi, 31. Nella lettera alla *Rassegna Gregoriana* il Faloci aveva detto invece recisamente che il dipinto rappresenta la seconda traslazione. La particolarità, per vero comunissima, de' pastori

potrebbe ugualmente bene rappresentare qualche altra delle traslazioni successive. Ma de' due ultimi episodi, il trasporto dalla selva di allori, o di Loreta che fosse, al campo de' due fratelli e dal campo alla via pubblica non pare che sia il caso di discorrere. Poichè non v'è indizio, nè è probabile che fosse in quel chiostro un ciclo di pitture Lauretane (1), nè si ha traccia che il pittore abbia voluto rappresentare in questo solo affresco tutti gli episodi narrati dalla tradizione, sarebbe strano ch'egli avesse scelto proprio quelli che avevano minore importanza ed erano quasi accessori, lasciando i più importanti, i due trasporti miracolosi sul mare, dalla Palestina in Dalmazia e dalla Dalmazia in Italia. E poi, attorno alla chiesetta inferiore è bene una selva, ma non d'allori, chè tali possono essere forse due arbusti, che sono presso la capanna, nella parte centrale del dipinto, e portano bacche, gli altri non sembrano davvero: di campo non v'è traccia, e pure, trattandosi della terza traslazione o della quarta, esso doveva essere punto di partenza o d'arrivo. E la città che sarebbe? Recanati? ma il pittore Eugubino doveva conoscere quella città, che, vista da Loreto, apparisce, come altre assai delle Marche, sorgente sulla cima, non appoggiata alle falde d'un colle (2); nè essa è così vicina alla selva o al campo o alla via Lauretana che, per trasportare la casetta dall'uno all'altro di questi luoghi, gli angeli dovessero volar con lei sopra alla città. Nemmeno può essere accolta l'interpretazione, sostenuta dal P. Eschbach e dall'arciprete Della Casa, che sia figurata qui la seconda traslazione, da Tersatto alla selva di Loreto. Certo, degli episodi del miracolo quest'è il più famoso, il solo celebrato con solennità religiose, il solo al quale, notò bene il Pagliari, potesse riferirsi, ove fosse storicamente vera, quella profezia di san Francesco, che lo collegherebbe in qualche modo con le tradizioni Francescane (3). Ma se Tersatto è il castello turrito, che apparisce sopra il monte, come dunque la chiesetta è depositata ai suoi piedi? e come il pittore rappresentò così bene, come parve all'Eschbach, il lontano castello, ignoto ancora ne' primi anni del cinquecento ai narratori della traslazione (4), e dipinse così male la vicina, notissima Recanati? e ancora, e soprattutto, come non vide l'Eschbach che gli

veglianti a custodia del gregge, si riferisce, a ogni modo, nella tradizione Lauretana al secondo trasporto, non al primo; vedì RIERA, *Historiae almae domus Lauretanae liber singularis,* in MARTORELLI, *Teatro istorico della S. Casa Nazarena*, I, Roma, De' Rossi, 1732, p. 24, e cf. p. 15; TORSELLINI, *Historiae Lauretanae libri quinque,* ivi, p. 161, e cf. 155. Del resto, in questi racconti è detto che i pastori della selva di Recanati furono avvolti di luce divina non meno di quelli di Bethleem: ora, se una cosa è certa, è appunto questa che i pastori nell'affresco sono affatto estranei alla scena misteriosa.

(1) Giustamente notò il Pagliari, p. 32, che quest'ipotesi del Faloci (p. 34) è *« dubbissima e » onninamente gratuita ».* Si osservi poi che, essendo l'affresco vicino alla porta, esso non poteva essere che il primo o l'ultimo della serie.

(2) Si veda infatti com'essa sia rappresentata nel bassorilievo Lauretano di Niccolò Tribolo e Francesco Sangallo (fig. 5) e nell'antica veduta di Loreto e de' dintorni, esistente nella Galleria degli Uffizi e riprodotta dal Colasanti (*Loreto*, p. 23).

(3) DELLA CASA, 268 e 281; PAGLIARI, 25.

(4) Il Teramano e Battista da Mantova affermano, quasi con le stesse parole, che la Santa Casa fu deposta *« in partes Schlavoniae.... ad quoddam castrum, quod vocatur Flumen »*, Gerol[illegible] da Raggiolo la dice portata *« in Pannoniam regionem, quam vernacula lingua Sclavoniam dicunt »*, il Bonfini sa che la casa, o l'immagine — non ne discuteremo qui — è fuggita « *ex Illyrico* [illegible] e il Lazzarelli che fu collocata « *Illyrici..... in littoris ora* » (Chevalier, 211, 243, 220, 222, [illegible] Anche le prime bolle papali, che ricordano la traslazione della Santa Casa, quella di Giulio II (21 ottobre 1507) e di Leone X (1° giugno 1519), parlano di Fiume in Dalmazia (ivi, 262, [illegible] gelita nomina per primo Tersatto nel 1531 (CHEVALIER, 316; cf. anche ESCHBACH, *La* [illegible] e, per la data, RINIERI, 324).

angeli, che stanno a destra della Vergine, « *si muovono* » bensì, com'egli dice, recando la chiesetta, ma vanno proprio nella direzione di quel castello, da cui dovrebbero essere partiti? Resta un'ultima ipotesi, la prima a cui si fermò il Faloci, che l'affresco rappresenti il trasporto da Nazareth a Fiume o, propriamente, a Tersatto. Ma, si veda in Nazareth la città fortificata o il castello — l'obbiezione dell'Eschbach, ch'essa non era nè una cosa nè l'altra, non ha valore, perchè non cercheremo da un artista del trecento il carattere de' luoghi o de' tempi —, è chiaro che non da essa partirebbe la santa casetta, ma da un luogo posto di fuori, e niuno sognò mai che la Divina Famiglia abitasse presso a Nazareth, nè sarebbe portata, quale delle due scene si voglia considerare come prima, in luogo separato e lontano, perchè il monte, davanti al quale essa apparisce a sinistra, è congiunto alle falde con l'altro, al cui piede essa si trova dal lato di destra (1).

Aveva tuttavia già notato mons. Faloci che non era il caso di cercare nell'affresco « *le particolarità della leggenda* » (2). E sta bene; ma è almeno vero che il dipinto di Gubbio richiami in qualche modo la tradizione Lauretana? Quanto alla forma della casa, riconobbe lo stesso Faloci che « *la pittura... non risponde* » *affatto alla verità* »; ma notò che de' pittori e degli scultori, che hanno riprodotto la casa Lauretana, « *ognuno ha fatto quello che ha voluto... trascurando completamente* » *la verità* »; ed ebbe, dissenziente in ogni altra cosa, consenziente in questa il Crescenzi (3). Nè io intendo addentrarmi nella complessa questione dell'iconografia Lauretana; ma non so tenermi dall'osservare che le riproduzioni della Santa Casa anteriori al rivestimento di sculture, di cui fu posta la prima pietra nel 1531, e all'apertura delle due porte ordinata in quell'anno da Clemente VII, le quali opere sfiguravano l'edificio e toglievano di vederlo « *nella sua primitiva nudità* », presentano bensì divergenze notevoli, quali ci dobbiamo attendere da artisti che erano pittori e incisori e scultori, non fotografi, ma, tranne pochissime eccezioni (4), si riducono tutte ad alcuni caratteri comuni. A partire dalla figurazione più antica, da quell'affresco di Andrea de Litio nel duomo d'Atri, nel quale io continuo a vedere la Santa Casa (5), v'è sempre, o quasi, una porta laterale sollevata alcuni gradini sul

(1) Cf. anche Pagliari, 27-28. La recentissima interpretazione del Ma[illegible], che castello e città siano a Tersatto, parte, oltre al resto, da un errore, che la rocca si veda a sinistra di chi guarda l'affresco.

(2) Op. cit., 29, 93.

(3) Faloci, ivi, 74-75; Crescenzi, 756.

(4) Notevoli varietà si hanno nelle stampe, nelle quali la cura e la possibilità di avvicinarsi al vero doveva essere naturalmente minore. Le riproduzioni tanto note ci presentano la pace Carrand 738 del Museo Nazionale di Firenze, che reca la data 1510, e la tavola del 1507, esistente già nella chiesetta della Madonna dell'Itria e ora nel Museo di Siracusa (Faloci, fig. 37, p. 82; cf. Mauceri, *Su alcuni pittori vissuti in Siracusa nel Rinascimento*, ne *L'Arte* di A. Venturi, N. S., vol. I, anno VII, 1904, p. 162 sgg.), ma della seconda non sono ben certo ch'essa rappresenti davvero la traslazione Lauretana, come fu detto sempre finora. Non ho sott'occhio la riproduzione dell'affresco di Castelletto d'Orba, che fu fatto conoscere dal Monti (*Settimana religiosa* di Genova, XXXVII, 39, 29 sett. 1907; cf. Della Casa, 110). Nè dopo le osservazioni del Venturi (*L'Arte*, XIV, 1, gennaio 1911, pp. 27-28) mi pare sostenibile l'interpretazione Lauretana di quello di Iesi: « *la forma tradizionale della S. Casa* » (Rinieri, 113 nota 1) non vi si riconosce davvero.

(5) Vedi Faloci, fig. 33, p. 77; e cf. pp. 75-77; vedi anche Colasanti, p. 34. La chiesetta è qui circondata da un loggiato, di cui non solo dà argomento a supporre la presenza il ricordo di pitture fuori della chiesa (1383 e 1420: Chevalier, 180; Rinieri, 187) e di altari « *prope et immediate* » ad essa (1446: Chevalier, 182; Faloci, 76-78): ma discorrono espressamente un documento del 1372, nel quale a torto il Crescenzi vide il ricordo di portici innalzati provvisoriamente per la fiera del settembre (Chevalier, 168; Crescenzi, 758), un'altra notizia del 1441 e la Per-

suolo, non porte nè finestre sulla parete di prospetto, un'unica finestra, e non in tutte le riproduzioni, è accanto alla porta (1). Anche in quelle che si discostano da questo tipo, senza dubbio il più vicino alla realtà, anche in quelle che hanno una porta sulla facciata, neppure una volta sorge sopra di essa quel campanile, a cui mons. Faloci dà così larga parte fra gli elementi delle pitture Lauretane: il campanile s'eleva sopra o dietro alla parete opposta alla facciata (2); e non ve n'è alcuna, nella quale non apparisca sul tetto dell'edicola la figura di Maria, qualche volta senza il Bambino,



(*Fot. Alinari*)

Fig. 5. — Bassorilievo di Niccolò Tribolo e Francesco Sangallo nella basilica Lauretana.

più spesso col Bambino sulle braccia (3). Or come cadde in pensiero al pittore nostro di staccarsi tanto, non dirò dalla figurazione tradizionale, chè una tradi-

grinatio di Ercole Vismara (Rinieri, 165, 350) e parlano i primi storici di Loreto (cf. Riera, l. c., 35; Torsellini, l. c., 171). L'obbiezione ch'esso doveva essere stato distrutto (Crescenzi, 759; cf. Torsellini, 174), quando si fabbricò attorno alla Santa Casa una prima chiesa, non ha valore, sia perchè l'artista potè rappresentare l'edificio com'egli aveva memoria che fosse in antico e lo credeva venuto dall'Oriente, sia perchè l'esistenza di quella chiesa non è abbastanza provata dai documenti a cui si appellano l'Eschbach (*La vérité*, 206 sgg.) e il Crescenzi (760), potendosi disporre legati a favore d'una costruzione pensata o desiderata, non iniziata, o della conservazione di un edificio esistente e avendo le parole *fabrica* e *opus* significato più largo che quello di erezione materiale di una chiesa: si pensi alle molte *Opere* tuttora esistenti e al senso del nostro *fabbriceria*. Anche il Vogel asseriva che « *nel 1458 la S. Casa non era ancora rinchiusa* » (Rinieri, 181).

(1) Faloci, figure 28, 29, 31, 34-36, 38, pp. 69, 70, 72, 79-81, 83; vedi anche il bassorilievo del Tribolo e del Sangallo (fig. 5), il camino di Rennes, riprodotto dal Mâle (*L'art religieux de la fin du moyen âge en France*, Paris, Colin, 1908, fig. 97, p. 213) e lo smalto 1199 della collezione Carrand del Museo Nazionale di Firenze, eseguito ne' primi anni del sec. XVI da quell'artista della scuola Limousina, che soleva firmarsi G. Kip. Nella già rammentata veduta di Loreto esistente agli Uffizi, e in una scultura in bronzo, riprodotta dal Colasanti (p. 36), più recenti ambedue de' lavori iniziati nel 1531, le porte sono due, ma sempre laterali. Secondo il Riera (147) e il Torsellini (156) la S. Casa aveva una porta nel muro settentrionale e una finestra nella parete anteriore: il secondo poi descrive la porta, che aveva come « *superliminare* » una trave.

(2) Sulla strana importanza, che il Faloci annette al campanile nell'iconografia Lauretana, vedi pp. 57, 74-75, 88; e cf. Pagliari, 39. Il Pagani toglie dal Bartoli (*Le glorie maestose del santuario di Loreto*, Macerata, eredi Pannelli, 1718, p. 48) il ricordo delle due campanelle, ch'erano sopra la Santa Casa, proprio due come nell'affresco Eugubino (pp. 112-13): a farlo apposta, nella chiesetta di Loreto nel 1383 ve n'era una sola (Rinieri, 19) e il Riera (35) afferma che per molti anni la S. Casa non ebbe « *campanarum usum* »!

(3) Si comprenda nel numero l'affresco già ricordato di Castelletto; e si cf. Male, 213, e Rinieri, 54, 113 nota 1, 348.

zione iconografica non poteva essere ancora, ma dalla verità? come introdusse la grande porta di fronte e le due, o anzi le quattro finestre dai lati? La tradizione Lauretana non era allora così nota che l'artista potesse dipingere una casetta, o piuttosto una chiesetta, qual che si fosse, con la certezza che ognuno l'avrebbe riconosciuta per quel ch'ella era (1). Nè a Gubbio stessa, quando altri volle riprodurre il miracolo Lauretano, stette al tipo, che doveva esser noto ai visitatori dell'antichissimo chiostro: l'Allegrini, dipingendo nel 1652 i due affreschi della cappella Sperelli nella cattedrale, figurò nell'uno la casa di Nazareth con la porta laterale e una finestra sulla fronte, nell'altro rappresentò, sollevata dagli angeli, la casetta già trasformata in chiesa con due porte da un lato e sulla fronte solo la finestra, non porta, e sopra l'edificio seduta la Vergine col Bambino. E in un altro quadro più recente, a Santa Maria Nuova, è ancora la porta laterale ed è seduta sulla casetta la Madonna col Putto; il campanile, « *la nota caratteristica della Santa Casa di Loreto* », manca e in un luogo e nell'altro.

E poi, un fatto si doveva presentar in primo luogo alla fantasia di chi volesse riprodurre, dipingendo o scolpendo, il miracolo Lauretano, il passaggio della Santa Casa sul mare. Il mare non manca di regola, o sotto l'edicola o nello sfondo, nelle figurazioni Lauretane (2): meno che mai poteva mancare in questa che, sono parole del suo illustratore, « *non è una scena, è invece una rappresentazione grandiosa* » del miracolo (3). Ed il mare, nonostante tutti gli sforzi del Faloci, che lo vide nel dipinto di Gubbio, quantunque s a p e s s e c h e i p i t t o r i n o n l ' a v e v a n o m a i r a p p r e s e n t a t o c o s ì (4), in quest'affresco non c'è. Fosse pure stato azzurro il fondo del quadro — potè scomparire il colore disteso sopra il rosso — non era mare: un artista, anche mancante di prospettiva, non avrebbe dipinto il mare fin sulle vette de' monti e sulle chiome degli alberi, non v'avrebbe immerso la Madonna e tutti gli angeli (5), fin quelli che al Faloci stesso parvero s c e n d e n t i d a l c i e l o, non l'avrebbe fatto continuare fin sulla pietra sporgente dalla parete al sommo dell'arco: sopra la nostra testa v'è cielo, non mare. Nè può esser quel fondo per un tratto mare, poi cielo, quando non v'è del mare alcuna traccia, nè apparisce alcun vestigio di divisione in quel color rosso, che il Faloci disse bene « *uniforme* ».

Non la casa di Loreto dunque, nè il mare; ma almeno, certamente, una traslazione: e già questo sembra bastar al Faloci, perchè, se si tratta qui di « *una casa portata sulle mani degli angeli, i quali la trasportano da un luogo in un altro come un mobile qualsiasi* », è indubitato per lui che quella sia la Casa

(1) Non intendo discutere qui un argomento delicatissimo, ma il silenzio di *tutti* i cronisti sulla traslazione, se non rende, come parve allo Chevalier, « *moralement impossible* » che si dipingesse cosa, di cui non v'è memoria scritta anteriore, o contemporanea, o posteriore per forse un secolo (*L'intermédiaire des chercheurs et des curieux*, LV, Paris, 1907, p. 628) deve almeno ammonire ad esser cauti nell'affermar così largamente diffusa la fama del miracolo, come vorrebbero il Faloci (pp. 94-95) e, contraddicendo a se stesso, l'Eschbach (186 segg.; cf. 363-64).

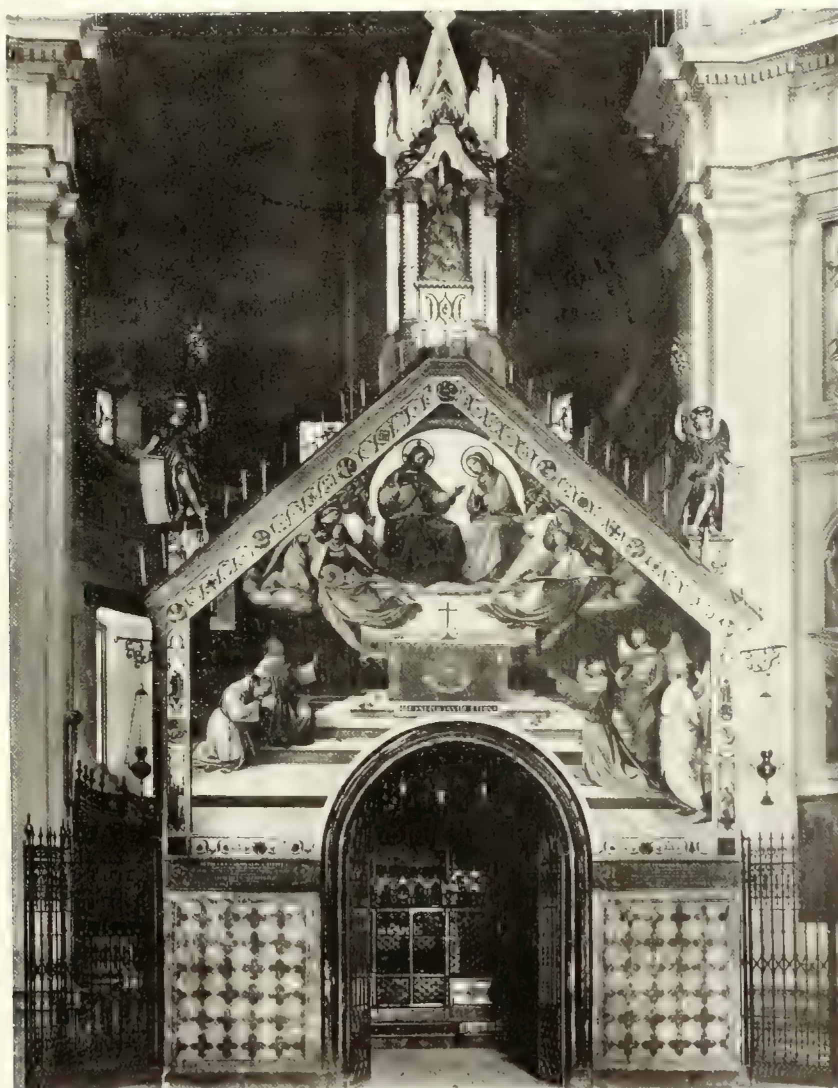
(2) Si vedano le riproduzioni del Faloci, del Mâle, la fig. [illegible], i due smalti Carrand, la descrizione dell'affresco di Castelletto e ciò che scrive il Crescenzi (757) della tavola attribuita ad Andrea d'Assisi; il mare manca nella tavola del Museo di Siracusa, ma è questa con certezza una pittura Lauretana?

(3) Faloci Pulignani, 88

(4) Ivi, 29.

(5) Lo notò bene il Pagliari, pp. 22-23.

Lauretana, come se d'altri miracoli somiglianti non s'abbia memoria (1). Sia lecito prima muovere qualche dubbio sull'esattezza d'una affermazione così recisa. Se la tradizione del trasporto miracoloso d'una cappella presso Montauban nella Francia fu data recentemente con tanto pochi particolari che non se ne può tenere conto (2) e, ad ogni modo, sarebbe qui fuori di causa, parlò già il Mittarelli, e lo ricordano oppor-



(Fot. Alinari).

Fig. 6. — La Porziuncola.

tunamente Ulisse Chevalier e Arduino Colasanti, di un santuario di Santa Maria delle Vertighe presso Monte San Savino, in quel d'Arezzo, che da un podere conteso fra due fratelli era stato miracolosamente portato su un colle vicino, dove « *conspicitur...* » *aedicula haec ad hodiernam diem deposita super nudam humum et fundamentis omnibus* » *carens, ad instar alterius sacrae Lauretanae aedis* ». Ed io non darò troppo valore

(1) Faloci, p. 93. Sono d'accordo con lui non solo il Della Casa (p. 109); ma, data l'ipotesi che l'affresco rappresenti una traslazione, lo stesso Pagliari (p. 15).

(2) *Intermédiaire*, vol. cit., 518-19.

a questa tradizione nel caso nostro: per quanto il luogo sia meno lontano da Gubbio che non Loreto e sia appartenuto a que' frati Camaldolesi, che all'Avellana, in quel di Gubbio, avevano uno de' loro monasteri più famosi: sono anzi disposto ad ammettere che, pur essendo antichissima la venerazione alla chiesetta dell'Aretino, la leggenda del suo miracoloso trasporto, che la tradizione fa risalire al 1100, ma che è narrata [illegible] scrittori relativamente recenti, dipenda da quella di Loreto (1). Ma non è improbabile che altre leggende somiglianti possa trovare chi voglia accingersi a un paziente lavoro in quel campo dell'agiografia cristiana, dal quale un irragionevole disprezzo da un lato, un'irragionevole timidezza dall'altro tengono ancora troppo lontani gli studiosi: e ad ogni modo non sembra eccessivo richiedere che prima d'asserire con tanta sicurezza che questo affresco o altrettali non possono rappresentare che la traslazione Lauretana, se ne rechi almeno qualche prova od indizio accettabile. E poi, si tratta davvero nel nostro dipinto del trasporto di una casa « *da un luogo in un altro?* » Se il pittore avesse rappresentato una sola volta la chiesetta sostenuta dagli angeli, se non fosse stato così minuzioso nella riproduzione del paesaggio, sarebbe esigenza eccessiva chiedergli donde quella venga e dove vada. Ma è chiaro ch'egli ci ha voluto dare sul viaggio di essa per mano angelica particolari, che abbiamo diritto e dovere di ricercare. Ora, donde è partita quella chiesetta? Non dal castello che apparisce a sinistra di Maria, come fu già rilevato, non dal monte sopra la città, come parve al Faloci (2), perchè qui sono « *angeli che camminano portando seco una casa* », non angeli che prendano una casa, e il rapido loro passo non permette neppur di supporre che stiano in atto di partire o che abbiano sollevato allora allora il piccolo edificio dalla città sottostante. Il punto di partenza non potrebb'essere perciò che la selva, nella quale è la chiesetta inferiore (3), e allora qual è il punto d'arrivo? Non può essere il luogo, dove apparisce l'edicola sopra la città, perchè gli angeli non mostrano davvero l'intenzione di fermarvisi; nè può essere il castello, che è nella direzione loro, perchè nell'atteggiamento della Vergine e degli angeli che le stanno attorno — e innanzi o dietro alla gloria dovrebbe passare la chiesetta — nulla indica che essa deva tener quella via: il pittore poteva da ristrettezza di spazio essere costretto a qualche ripiego per indicare il viaggio miracoloso, ma doveva chiarirne meglio la meta, non foss'altro perchè alcuno non fosse tentato di chiedergli come mai gli angeli avessero fatto una via così lunga, mentre bastava che risalissero su per l'erta del monte, o per qual ragione avessero girato la chiesetta, se poi dovevano deporla non con la fronte, ma col tergo rivolto a Maria.

(1) Sulla leggenda vedi FORTUNIO, *Cronichetta del Monte San Savino di Toscana*, Firenze, Sermartelli, 1583, pp. 9-11; MITTARELLI, *Annales Camaldulenses*, III, Venezia, Pasquali, 1758, pp. [illegible]; cf. CHEVALIER, 402; COLASANTI, 12-13. La cappella, che il Rinieri, 402-04, [illegible] con l'Impruneta, era confermata ai Camaldolesi di Agnano dal vescovo di Arezzo il 30 settembre 1202 (MITTARELLI, V, 61) e già nel 1286, prima ancora che la tradizione ricordi il trasporto della Santa Casa, prima che s'abbia memoria di pellegrinaggi a Loreto, aveva accanto a sè un ospizio (V, [illegible]); Bonifacio IX le concedeva straordinari favori spirituali fin dal 20 agosto 1393 (VI, *App.*, n° XLV, pp. 586-87). È singolare che il nome de' Camaldolesi — e un Camaldolese lo stesso Fortunio — apparisca intrecciato con due tradizioni tanto somiglianti, perchè è ben noto che a loro era ceduta nel 1104 la chiesa di Santa Maria « *in fundo Laureti* » e che essi avevano — checchè si pensi di questa — più tardi nel santuario Lauretano speciali privilegi (cf. ESCHBACH, 387).

(2) Op. cit., 28-29.

(3) Il Faloci infatti è incerto se nella selva gli angeli siano « *nell'atto di deporla a terra* [illegible] *ovvero nell'atto di riprenderla* » (perchè riprenderla?), « *sollevandola, per portarla altrove* » (33-34; cf. anche 25-26).

Non una traslazione, ma una deposizione miracolosa vide il Pagliari nell'affresco Eugubino. Per lui, come per il Lapponi, la chiesetta è la Porziuncola d'Assisi; ma questi aveva sostenuto che l'affresco figurava il miracolo delle rose, e la sua tesi, fondata su osservazioni e notizie erronee, fu interamente demolita dal Faloci (1), il Pagliari invece pensò che l'edicola miracolosa fosse inviata dalla Vergine per mano angelica alla terra, come simbolo dell'istituzione dell'ordine Francescano: gli angeli nella scena superiore, avendo recato la chiesetta dal cielo, la girano, per deporla poi in terra con la facciata rivolta verso Maria, alla sinistra di lei, in una verde valle, fra Assisi, la città appoggiata al monte, e Perugia, della quale si vedono le torri sull'alta cresta dal lato opposto; tutt'intorno sono simboli Francescani, che l'autore spiega con erudizione molta e con altrettanta sottigliezza (2), le quali bastano anche sole a farci domandare se così erudito e sottile potesse essere un rozzo pittore del trecento. E non m'arresterò troppo a mostrare quanto sia forzato questo simbolismo del Pagliari, per il quale, a tacer d'altro, san Francesco è rappresentato nel dipinto tre volte, in una *palma*, che è accanto alla chiesetta, nelle ossa di morto dipinte innanzi a questa e legate, secondo l'autore, ai rami d'un virgulto, e nella figura, della cui veste si vedono i lembi a sinistra, in fondo al dipinto. Nè discuterò su quella « *palma trilobata* », che non credo nota ai botanici (3), nè sulla selva di alberi altissimi, che si propaga sul fianco del monte di Perugia, ma è composta di « *cedri del Libano* » e simboleggia il primo ordine Francescano, singolare mistura di elementi reali e allegorici, nè sulle piante allineate in basso, che rappresentano « *il secondo e terzo Ordine* », quasi le figlie di Chiara d'Assisi e i laici praticanti la penitenza fossero tutt'una cosa e potessero venir figurati con un simbolo solo, nè sul virgulto misterioso, che, se germinasse dalle spoglie de' santi, dovrebbe dare, secondo lo scrittore biblico, erba e polloni, ricchi di vita, e non dà che ossa aride, segni di morte. Ma dimostrò già bene il Faloci che la chiesetta rappresentata dal pittore Eugubino, col campanile, con l'occhio nel timpano, con due finestre arcuate ed uguali in ciascun lato, non ha, nè potè avere in antico, nulla di comune con la Porziuncola, che nel 1516 Tiberio d'Assisi rappresentava, riproducendo forse una pittura dell'Alunno e riferendosi certo all'età di san Francesco, in tutt'altro modo (4); ed io aggiungerò qui

(1) Op. cit., p. 51 sgg. Per inavvertenza il Renier identifica le due interpretazioni assai diverse del Lapponi e del Pagliari.

(2) Pagliari, p. 9 sgg.

(3) Due alberi notevolmente simili a questo si possono vedere ai lati di un crocifisso del secolo XIV, che è a destra della Madonna del Belvedere, in Santa Maria Nuova di Gubbio, e in molt'altre pitture del trecento, specialmente di quella scuola Senese che ha tante attinenze con Gubbio (vedi Venturi, *La pittura del trecento, Storia dell'arte Italiana,* V, Milano, Hoepli, 1907, figg. 474, 515, pp. 581, 632; e cf. p. 837), e, del resto, ciascuno de' *lobi*, sebbene colorito più vivamente, è del tutto simile alla chioma degli alberi che circondano la chiesetta.

(4) Fig. 7. All'osservazione, fatta già dal Faloci al Lapponi (p. 56 sgg.), rispose il Pagliari, ma con argomenti troppo deboli (p. 37 sgg.). Così, poichè il Faloci aveva detto giustamente che ne' disegni della Porziuncola non si trova mai il campanile, egli parla di « *supposto convenzionalismo* », ma che vi fosse, e sulla facciata, non è riuscito a dimostrare, nè a darne indizio, mentre l'affresco di Tiberio d'Assisi lo esclude. Ancora, afferma il Pagliari (p. 42) che nella Porziuncola « *è fac-* » *ciata a timpano con la porta ad arco e identica a quella della nostra chiesina* » (p. 42), ma dovette supporre « *una finestra orbiculare ricoperta* », di cui non v'è traccia e che l'affresco già [illegible] non ammette, e non vide che la bassa porta della chiesetta d'Assisi è ben altra cosa dall'ampio arco giungente fin sotto al timpano nell'affresco di Gubbio (cf. anche fig. 6). E infine, quanto alle finestre, il Pagliari fa una grande confusione e dice a destra della porta le finestre della chiesetta superiore nel dipinto e a sinistra quelle dell'inferiore, mentre è l'opposto (pagine 9-10) A

che, se la città dipinta nell'affresco, può avere qualche somiglianza con Assisi, quale è riprodotta in un « panorama » antico, di cui il Pagliari s'è dimenticato di dire l'età, ma che è certo posteriore alla costruzione della basilica di Santa Maria degli Angeli, non ne ha nessuna con la veduta, che è finora la più antica che noi possediamo della città, quella del Gonfalone della Peste di Niccolò Alunno: Assisi è rappresentata qui come stendentesi fino alla cima del monte su cui sorse, intorno al 1360, la rocca maggiore, e parte delle mura non è merlata, parte ha merli a coda di rondine o ghibellini (1). Nè io so vedere nella breve valle tra



Fot. Alinari.

Fig. 7. — La Porziuncola nell'affresco di Tiberio d'Assisi.
Assisi, cappella delle rose.

i due monti il piano d'Assisi; nè, per quel ch'io ricordo, Perugia sorge « sull'alta » *cresta* » di un monte, nè a questo apparirebbe addossata la Porziuncola, quando

ogni modo, quanto alle finestre della parete sinistra, così diverse da quelle della Porziuncola (figg. 16 e 19 del Faloci, pp. 56 e 58), e futile la spiegazione che l'artista le abbia « aggiunte » *simmetricamente secondo lo stile ecclesiastico di quei tempi* » (pp. 9 e 37-38) e per quelle della parete destra è, mi si permetta, ridevole l'osservazione ch'esse dovessero dipingersi « *per dura necessità* » *affinchè fossero viste, e riconosciuta anche a primo sguardo l'eguaglianza e l'identità delle due cappelle* » (p. 39), perchè sull'identità delle due chiesette nell'affresco non poteva cader dubbio e male provvedeva il pittore a far riconoscere l'identità di quelle con la Porziuncola, rappresentando due finestre su quella parete, sulla quale nessuno aveva visto mai che una porta. Tutto questo non potrà, da solo, accordar il diritto di escludere che nell'affresco sia figurata Santa Maria degli Angeli, essendo pressochè sconfinata la libertà de' pittori, ma dà bene quello di negare al Pagliari che la Porziuncola sia « *in tutte le sue parti principali benissimo rappresentata e quasi ripresa dal vero* » (p. 40).

(1) Vedi Pagliari, fig. 2, p. 8; e cf. Gnoli, *Il « Gonfalone della peste » di Niccolò Alunno e la più antica veduta di Assisi*, nel *Boll. d'Arte*, anno V, fasc. II, Roma, febbraio 1911, p. 63 sgg., specialmente pp. 68-69.

fosse tolta la grande basilica che la circonda, nè la chiesetta presenta ad Assisi la facciata o il lato sinistro, ma il tergo (1). E ancora, se alcuna delle notizie o delle citazioni Francescane addotte dal Pagliari sembra avvalorare in qualche parte la sua interpretazione (2), quello che n'è il nucleo, il dono miracoloso della Porziuncola, non vi trova conferma davvero. Perchè la tradizione Francescana insiste bensì sulla grande importanza della chiesa di Santa Maria degli Angeli nella vita del patriarca e fa da essa partire l'ordine de' Minori, ma nulla sa di fondazione o di dono celeste e parla di restauro fatto dal santo di una chiesetta, che era « *antiquitus constructa* » e « *deserta tunc a nemine curabatur* »; anzi appunto dalla triplice fabbrica riparata di San Damiano, di San Pietro e della Porziuncola trae Bonaventura in un passo, che è citato dallo stesso Pagliari, il simbolo della triforme rinnovazione, che per opera di Francesco doveva avvenir nella Chiesa e della trina milizia destinata ai trionfi (3). Infine, se l'invio della chiesetta dal cielo figura l'istituzione dell'ordine Francescano con la cooperazione di Maria, come mai, prima ancora ch'essa sia in terra, se ne vedono già, per mezzo di simboli, — e Francesco li contempla in visione — i mirabili effetti? come sorgono così alti i cedri del Libano, se l'ordine non è ancora nato? come sono germinate già tante piante? com'è preparata la via innanzi alla porta del tempietto, che gli angeli non hanno ancora deposto? com'è già piantato, misterioso virgulto, od anzi seppellito Francesco con i suoi santi negli atrii della casa del Signore, mentre non s'hanno nè atrio, nè chiesa e questa è per discendere dall'alto? *

Castion Veronese, agosto 1911.

G. B. Picotti.

(1) Di queste notizie e d'altre sulla chiesetta d'Assisi, che ho visitata parecchi anni fa, sono debitore alla cortesia del P. Custode della Basilica.

(2) Così sarebbe della palma veduta in sogno da Innocenzo III, se quella « *foglia trilobata* » fosse di palma (vedi come fosse rappresentata ben diversamente la triplice palma nell'edizione dell'*Aurea legenda maior* di san Bonaventura, Firenze, Filippo Giunta, 1509, nel frontispizio; cf. Pagliari, fig. 12, p. 45): così è dell'immagine comunissima usata da Bonaventura, per il quale è « *plantula prima* » tra le vergini voltesi a castità quella Chiara d'Assisi, che ha tanta parte nella prima storia Francescana e sarebbe sperduta tra le altre piante nell'affresco Francescano di Gubbio.

(3) Tommaso da Celano, *Legenda I,* n. 21 (nell'ed. del P. Edoardo d'Alençon, Roma, Desclée, Lefebvre e C., 1906, p. 24); Bonaventura, *Legenda maior,* cap. II, nn. 7-8 (nell'ediz. cit., carte Xb, XIa; *Legendae duae,* Quaracchi, tip. del collegio, 1898, pp. 19-21); cf. Pagliari, 10, 44. Il passo del Celleno in lode della Porziuncola, citato dal Pagliari (46-47), parla secentescamente di atrio, di colonne, di obelischi, ma non ha alcuna relazione con l'allegoria, che formerebbe il soggetto principale dell'affresco Eugubino.

* **La seconda parte verrà pubblicata nel fascicolo seguente.**

AVORI SCOLPITI AFRICANI IN COLLEZIONI ITALIANE

(CONTRIBUTO ALLO STUDIO DELL'ARTE ' DI BENIN ')



L Museo Nazionale del Bargello in Firenze (*) possiede tre corni di avorio con imboccatura laterale, provenienti dalle collezioni della R. Casa. Portano i numeri d'inventario: 1, 2, 3. Sono riprodotti nella nostra tavola V.

5 e 6. — Due di essi (numeri d'inv. 3 e 2: tav. V *a* e *b*) sono somigliantissimi al nostro corno 1, del Museo Etnografico di Roma.

Hanno, per altro, dimensioni maggiori. L'uno (5: tav. V *a*) ha uno sviluppo di curva di m. 0,575, ed un'apertura massima di base di cm. 6. L'altro (6: tav. V *b*) misura nello sviluppo della curva m. 0,83, e nel massimo diametro di base cm. 7,5.

La forma corrisponde esattamente a quella del corno 1, sia nelle linee sia nelle proporzioni. L'imboccatura, laterale, è di tipo identico. Quel bottoncino terminale che si vede all'estremità nei due corni di Firenze, forse esistè in origine anche nel corno di Roma, e poi andò perduto. Si noti sul bottone del corno 6 il trattamento della superficie a strie oblique: un trattamento che non è senza riscontri in altri avori affini (1).

Notevole è anche la presenza di un solo anello di sospensione nel corno 5.

La decorazione è tutta a motivi geometrici, e si svolge dalla estrema punta fino alla base, in zone consecutive. Gli elementi ornamentali sono gli stessi: la treccia quadrata, il viluppo trecciato, il meandro, lo sfondo ' piumato ': soltanto, essi sono distribuiti e combinati con qualche varietà. Gli spazi lasciati vuoti dànno l'impressione di nastri avvolti a spira intorno alla superficie: una economia per cui la decorazione guadagna in eleganza su quella del corno 1, il quale, al confronto, appare sovraccarico di ornamenti.

Abbiamo dunque tre esemplari strettamente affini tra loro, e appartenenti a una medesima classe. Questa classe è caratterizzata dalla ornamentazione tutta geometrica (lineare), ad esclusione di ogni elemento naturalistico. È questo un criterio onde i nostri corni si differenziano assolutamente dal tipo dei corni decorati a figure d'animali, come quelli di Ravenna (nn. 3 e 4) e di Vienna (2).

Che gli esemplari della nostra classe (nn. 1, 5, 6) siano opera di indigeni africani, mi pare chiaramente indicato dalla forma tipica ad imboccatura la-

(*) Alla cortesia del dr. Giovanni Poggi, direttore del Museo, debbo le fotografie e le notizie qui pubblicate.

(1) Specialmente tra i calici: vedi [illegible] calici di Bologna e di Vienna da noi pubblicati. Cfr. anche il calice R D, t. II, 2.

(2) Vedi *Bollettino* V 1911, p. 390 sg.





TAV. V. — **Corni d'avorio** (nn.i 5, 6, 7) nel Museo Nazionale del Bargello in Firenze.

terale, che è una riproduzione rimpicciolita e decorata, ma esatta del tipo dei grandi corni d'avorio lisci (1) dell'interno dell'Africa (Niam Niam, ecc.).

Lo stesso si può dire dei corni con decorazione a motivi naturalistici.

Ma i nostri corni a decorazione geometrica hanno in sè un elemento che autorizza ad attribuirli precisamente al paese di Benin con più sicurezza che nel caso degli altri corni, e in genere degli altri avori, da noi studiati.

Si tratta di un particolare della decorazione da noi già accennato (2), ma su cui ora conviene tornare.

Le preziose lastre in ' bronzo ' di Benin recano sovente, tra le altre figure rappresentate, imagini di suonatori di corno. Sono figure di araldi o di attendenti indigeni, quali dovettero trovarsi in buon numero alla corte dei re e principi di Benin all' epoca del massimo splendore. Pure da Benin proviene una mirabile figurina in bronzo in tutto tondo, di squisito lavoro, che rappresenta anch'essa un suonatore di corno (3) nell'atto di tenere lo strumento accostato alle labbra, soffiando nell'imboccatura.

In questa statuetta disgraziatamente il corno si è rotto ed è andato perduto. Ma dalle figure delle lastre noi possiamo desumere con sicurezza qual era la forma dei corni da caccia o da segnale usati dagli araldi di Benin, nonchè il modo caratteristico onde solevano cavarne il suono (4).



Fig. 10. Simulacro in bronzo di un'ascia di pietra levigata, da Benin: *Man* 1903, n° 102, p. 182, f. 3.

Dalle riproduzioni, quali son date — p. es. — nell'opera di Read e Dalton (5), si vede chiaro che erano corni di tipo schiettamente indigeno, ad imboccatura laterale (6). Di più: se il rendimento, direi quasi, in miniatura nel metallo delle lastre figurate non consentiva di riprodurre in tutti i suoi particolari la decorazione dei corni suonati dalle figure degli araldi, noi vediamo, per altro, riprodotto un tratto abbastanza caratteristico di essa decorazione, il quale appunto ci fornisce l'elemento di assegnazione dei nostri corni al paese di Benin; mentre poi, rivelando nelle opere dei bronzisti di Benin un abito di osservazione minuta e di fedeltà scrupolosa nel rappresentare, ci aiuta a penetrare nello spirito e nelle tendenze di quest' arte singolarissima.

Infatti, parecchie volte (7), i corni che le figure degli araldi negri tengono per lo più accostati alle labbra — di rado appesi al fianco (8) — appaiono visibilmente adorni di strie oblique, che corrispondono, secondo me, esattamente a

(1) O scolpiti soltanto all'estremità: vedi le figure 2 e 3 (*Bollettino* V 1911, p. 392).

(2) Vedi: *Bollettino* V 1911, p. 394 sg.

(3) O. M. Dalton, *Note on an unusually fine bronze figure from Benin*, Man, 1903, n. 105.

(4) Generalmente, la mano sinistra impugna la punta del corno tenendo l'imboccatura accostata alle labbra, la destra regge l'estremità della tromba quasi otturando in parte l'orifizio. Cfr. Kn S, p. 40.

(5) R D, t. xvi, 2, 3; xviii, 6; xix, 1, 4; xx, 6; xxi, 2, 5; xxii, 3, 5; xxxiii, 1. Cfr. anche Kn S, t. iv, f. 15, 16, p. 40 sg.; Gr B, ff. 68, 135.

(6) Il più delle volte (R D, t. xvi, 2, 3; xviii, 6; xxii, 5) il corno è reso in modo (nè sembra si tratti di imperfezione nel rendimento) che sembra prender contatto con le labbra in un punto della sua convessità. A questo proposito occorre ricordare che, pur avendo i nostri corni generalmente l'apertura sulla linea concava, non mancano esempi di imboccature aprentis[illegible] convessa: W S, t. iii, 1.

(7) R D, t. xvi, 2, 3; xviii, 6; xix, 1; xxii, 5; Kn S, 41, t. 16

(8) Kn S, f. 16, p. 41 sg.

quelle scanalature o nastri di andamento spiraliforme per cui si svolge la decorazione nei veri corni d'avorio, specialmente nel maggior tratto centrale.

Talora sono anche visibili i due anelli di sospensione, che dovevano essere un'altro elemento caratteristico dei nostri corni (1).

Tali sono, come già dissi (2), gli argomenti che mi sembrano giustificare l'identificazione dei corni come i nostri nn. 1, 5, 6, con quelli che dovettero essere realmente in uso a Benin al tempo dei contatti con i Portoghesi, e di cui qualche esemplare potè ben raggiungere l'Europa, portatovi dagli Europei.

A questo proposito vorrei additare un altro riscontro, offerto, esso pure, dalla decorazione dei nostri corni. Alla fig. 4 abbiamo riprodotto un tratto della decorazione del corno 1, e precisamente quel tratto che circonda l'imboccatura: ivi si nota un elemento centrale, che è poi l'unità elementare della treccia quadrata, isolato e ingigantito, sopra uno sfondo di meandri e di 'piume'. Lo stesso disegno ricorre su un oggetto in bronzo proveniente da Benin.

È noto che in vari paesi della Costa di Guinea (Costa d'Oro, Costa degli Schiavi, ecc.) esiste anche oggi quella credenza diffusissima, e quasi universale, che associa l'ascia levigata con lo scoppio del fulmine (3). Anche nell'antica Benin l'ascia polita di tipo neolitico dovette avere un simile valore religioso (4). Essa infatti è data spesso come segno di sovranità alle figure dei capi riprodotti sulle lastre o sui piccoli gruppi di bronzo (5). Di più, si è trovata un'ascia di pietra polita legata, ossia montata, in bronzo (tutta coperta di sangue raggrumato) (6), che richiama molto da vicino certi esemplari analoghi usati in Europa nelle età preistoriche e protostoriche. Inoltre, si sono trovate a Benin alcune piccole riproduzioni in bronzo di ascie di pietra, sostitutivi simbolici delle ascie levigate, munite di un foro per essere appese e formanti originariamente una medesima collana (7). Esse sono decorate sulle due facce, a vari disegni. Una di esse (fig. 10) reca appunto ripetuto su ambo le facce il disegno elementare della treccia quadrata che corrisponde esattamente con la nostra fig. 4 (8).

7. — Il Museo del Bargello possiede, come dicemmo, anche un altro corno d'avorio, che riproduciamo a tav. V *c*.

Esso porta il numero d'inv. 1; e proviene dalle collezioni della R. Casa, ove già formò parte, probabilmente, di un medesimo gruppo con i corni 5 e 6 (nn. d'inv. 3 e 2).

È il più grande di tutti: misura nello sviluppo della curva m. 1 e 4 cm.

È di tipo schiettamente africano, con la superficie interamente liscia, senza alcuna decorazione, e con l'imboccatura aprentesi molto lontano dalla punta (9); la quale

(1) Kn S, t. 16, p. 41: nel qual caso il Luschan pensa, non saprei con quale fondamento, a un corno di metallo, anzichè d'avorio.

(2) *Bollettino* V 1911, p. 305.

(3) Man, 1903, n° 102. Cfr. Dwyer, [illegible] *of Nigeria*, Man, 1903, n° [illegible]. R D, 11.

(4) Balfour, *'Thunderbolt' celts from Benin*, Man, 1903, n° 102, R D, 11 e sg.

(5) R D, t. IX, 2, p. 11; Gr B f. 66.

(6) Man, 1903, n° 102, f. 1.

(7) Man, 1903, n° 102, f. 2-3.

(8) Non sarà fuor di luogo aggiungere che la treccia e il viluppo trecciato sono anche oggidì tra i motivi ornamentali più in uso nel territorio di Benin, per esempio nella decorazione delle case: N. W. Thomas, *Decorative art among the [illegible] speaking peoples of Nigeria*, Man, 1910, n° 37.

(9) Si confronti il corno di Vienna W S [illegible].

termina con una specie di sprone assai caratteristico, fatto in modo da presentare al suo punto d'origine una strozzatura molto acconcia (data la mancanza di anelli) per fissarvi un nodo di sospensione.

8. — A Torino, nell'Armeria Reale, esiste un corno di avorio (1) di un tipo molto diverso da quelli fin qui considerati, e del quale ora conviene fare menzione.

Nel Catalogo dell'Armeria Reale compilato da A. Angelucci (2) esso è descritto così:

« Q. 10 — Corno da caccia di avorio, portoghese, della lunghezza di m. 0,63. È interamente scolpito a basso, a mezzo e ad alto rilievo con isvariate rappresentazioni di cacce e di animali, sparsi qua e là che si assalgono e si sbranano. È diviso a zone, di varie altezze, tutte decorate in modo diverso. Il bocchino del corno esce dalla bocca di un drago, la testa del quale è circondata da due cordoncini e da un rozzo ovolo. Segue una parte a spira con perle (scolpite) agli angoli rientranti e saglienti, e dopo un altro anello come quello già descritto, continua incampanandosi a mano a mano fino alla sua estremità. Dopo il secondo anello è un'ansa, e nella opposta parte un cocodrillo ad alto rilievo. Nel terzo anello è un dragone alato e fra questo ed il quarto è la caccia al cervo. Sul quarto cerchio è un serpente nell'atto d'ingoiare un coniglio. Quindi rami con foglie e cinghiali ed orsi e becchi tramezzo. Nell'ultimo anello è lo *stemma di Casa Braganza* contornato da rami di alloro e sostenuto da due liocorni, la *Croce di Beja* (quella dell'ordine di Cristo) contornata da lacci intrecciati; finalmente la sfera con la celebre linea di divisione, tra la Spagna ed il Portogallo, degli Stati d'Europa e d'America fatta nell'anno 1494. Tramezzo a tutto questo cervi, lepri, cani e cinghiali; onde è fatto chiaro che quest'Olifanto è da caccia, che appartenne alla casa di Braganza, e che è opera di artefici portoghesi della prima metà del secolo XVI. Se si guardasse lo stile bisognerebbe dirlo operato nel X o XI secolo, ma quella sfera fissa un termine 1494, più indietro del quale non si può andare. D'altronde, esiste nel Museo Imp. di Tsarkoe-Selo un Olifanto della stessa lunghezza e diametro con gli stessi stemmi e simiglianti rappresentazioni di animali e di cacce con la scritta — INFAMTE: DOM LVIS — duca di Beja gran conestabile del regno nato nel 1505, morto nel 1555. E poichè questo secondo per avere appartenuto all'Infante D. Luigi dovette essere fatto circa il 1525, così il nostro che è d'identico lavoro deve essere dello stesso tempo, se pur non è una imitazione posteriore (*Bach.* 31) ».

Questo corno di Torino non è che uno fra i molti esemplari di una classe speciale di corni da caccia in avorio, la quale presenta un tipo ben diverso da quelli studiati fin qui. Corni simili al nostro n. 8 si trovano sparsi in Europa in varie collezioni: a Pietroburgo (come riferisce l'Angelucci), a Londra (3), a Dresda (4), a Berlino (5), a Vienna (6), e altrove (7).

(1) È menzionato da W. HEIN, Mittheilungen der anthropologischen Gesellschaft in Wien, XXXI, 1901, 222.

(2) Maggiore ANGELO ANGELUCCI, *Catalogo della Armeria Reale*, Torino 1890, 516.

(3) R D, t. I, 1, 2, p. 33 sg.

(4) R D, 34; W. FOY, Abhandlungen u. Berichte der K. Zoolog. u. anthrop.-ethnographischen Museums zu Dresden, IX, 1900-01, n° 6, p. 20 sg.

(5) R D, 32, 34: cfr. *Bollettino* V 1911, p. 393, n. 8

(6) W S, 103.

(7) Vedi R D, p. 34. Un altro esemplare si trovò una volta nel Museo Kircheriano: PH. BON[illegible], *Musaeum Kircherianum*, Romae 1709, p. 299 (cfr. p. 281). Cfr. sopra a *Bollettino* V 1911, [illegible]

Basta confrontare le riproduzioni di alcuni di tali corni (1) con la descrizione riportata sopra del corno di Torino, per constatare che si tratta di esemplari della medesima classe.

Il tratto più notevole che è comune al corno di Torino come a quelli — per esempio — di Londra (2) è l'imboccatura terminale (dunque di tipo europeo), in forma di una specie di bocchino uscente dalla bocca di un drago.

Comune altresì, e non meno tipica, è la spartizione della superficie in varie zone decorate, divise l'una dall'altra da giri di ovuli o di perle. La decorazione comprende, in massima parte, scene e motivi di caccia, con allusione evidente all'uso venatorio cui i corni appunto erano destinati (3). Oltre alle scene figurate occorrono di frequente motivi emblematici, tra cui, più spesso, lo stemma della Casa di Braganza, la sfera armillare (che divenne in seguito l'arma del Brasile) e la croce dell'ordine di Cristo.

Read e Dalton ritengono (4) che questi corni siano di fabbrica africana, indigena, eseguiti probabilmente per uso, e magari per ordinazione, dei Portoghesi che primi approdarono alle coste della Guinea; e in tale destinazione trovano la ragione sufficiente a spiegare la presenza di motivi di origine europea — come le arpie e i leoni coronati e i centauri —, e più specialmente di origine portoghese, come lo stemma dei Braganza e il globo armillare (5).

Un'altra teoria tende, invece, a vedere in questi corni delle opere essenzialmente europee nello spirito e nella fattura, e, ad ogni modo, eseguite in Europa dopo il 1500 (6). Tale opinione fu espressa, in senso deliberatamente opposto a Read e Dalton, da W. Foy (7), e fu condivisa da W. Hein (8).

Quali argomenti stanno a favore dell'una, quali a favore dell'altra teoria?

Senz'alcun dubbio, lo spirito e la tradizione europea hanno di gran lunga la prevalenza nel tipo esemplificato dal nostro corno di Torino. Basti richiamare quelle iscrizioni — latine o italiane o inglesi o spagnuole (9) — che non di rado si leggono su alcuni esemplari. Di più: se c'è un elemento caratteristicamente e genuinamente africano, è l'imboccatura laterale; e questa manca nel nostro tipo, che ha invece l'imboccatura terminale. Nulla dunque parrebbe opporsi, essenzialmente, a collegare questo tipo di corni con quella tradizione indubbiamente europea

(1) Valgano quelli pubblicati in R D, t. 1, 1. 2, p. 32, 34.

(2) R D, t. 1, 1, 2.

(3) Sul corno R D, t. 1, 2, una figura di cacciatore è appunto in atto di suonare un corno da caccia, che è naturalmente dello stesso tipo del corno su cui è rappresentato.

(4) R D, p. 14; cfr. C. H. Read, *Note on certain ivory carvings from Benin*, Man, 1910, n. [illegible].

(5) « It may be well to recall the fact that the Knights of the Military Order of Christ were the leaders of Portuguese colonisation and discovery, and had originally a grant from the Crown of all the countries which they could conquer for their Sovereign. Thus it is not surprising to find the cross of this Order conspicuously used as a decoration on the horns made for the Portuguese officers during the sixteenth century »: R D, 14.

(6) L'ipotesi primitiva (passata generalmente nei vecchi inventari delle collezioni europee), che si trattasse di avori medioevali ("gotici", "orientali", "turchi", ecc.), è del tutto abbandonata.

(7) *Zur Frage nach der Herkunft einiger alten Jagdhörner aus Elfenbein: Portugal oder Benin?* Abhandl. u. Berichte der K. Zoolog. und anthrop.-ethnographischen Museums zu Dresden, IX, 1900-01, n. 6, p. 20 sg.

(8) Mittheilungen der anthropologischen Gesellschaft in Wien, XXXI, 1901, 222.

(9) Corno di Dresda con iscrizione latina (cfr. *Bollettino* V 1911, p. 300, n. 61); Corno con iscrizione "tanto monta" e "ave maria" (R D, 34). Corno con iscrizione "drinke you this and thinke no scorne all though the cup be made of a horne" e la data 1500 (R D, 34); Corno con iscrizione "infante dom luis" (vedi sopra a p. [illegible]).

che si può rintracciare e seguire, a traverso i secoli di mezzo (1), fino alle età barbariche.

D'altro lato, però, va ricordato un corno recante, anch'esso, un'iscrizione, con la data del 1599, il quale ha, sia pure in via eccezionale, l'imboccatura da un lato (2). E vanno poi tenuti in considerazione alcuni indizi che sembrano accennare, per quanto debolmente e sommessamente, ai tipi propri dell'Africa: il motivo della treccia, la partizione della superficie in zone consecutive (3), certe parti della superficie trattate a zone oblique ondulate (4), la frequenza del coccodrillo (5).

Appare dunque che anche in questi esemplari possa rintracciarsi una certa quantità di elementi riferibili a origini africane.

La presenza appunto di tali elementi dovette indurre il Foy (6) ad ammettere la possibilità che i nostri corni fossero eseguiti in Portogallo da negri ivi trasportati ed educati. Se non che, quelle condizioni di ambiente artistico in cui avrebbero lavorato questi negri condotti in Europa, poterono, quasi identicamente, attuarsi nella loro stessa patria d'origine, nell'uno o nell'altro degli empori frequentati di continuo dalle galere lusitane, al contatto diuturno con i soldati e i mercanti venuti di Portogallo, e specialmente dietro le indicazioni e i suggerimenti e i modelli che gli stranieri avranno potuto porre sott'occhio agli artefici indigeni, e che questi con la innata capacità imitativa (7), acuita dalle esperienze secolari di un'arte in cui essi raggiunsero spesso, da soli, un grado altissimo di perfezione (8), avranno saputo riprodurre senza sforzo o difficoltà alcuna (9).

Se noi restiamo perplessi di fronte alla difficoltà di determinare geograficamente l'area di fabbricazione dei corni del tipo del nostro n. 8, dobbiamo pur riconoscere che in essi lo spirito europeo predomina assolutamente, fin quasi a cancellare del tutto lo spirito esotico.

Noi possiamo dunque riassumere l'esame condotto fin qui nel modo seguente:

Dai corni giganteschi dei Niam-Niam e delle tribù abitanti i bacini del Congo e dell'Uelle, che ricordammo in principio (10), agli olifanti di lusso con gli emblemi portoghesi che abbiamo esaminati per ultimi, ci sta dinnanzi una serie in cui gradatamente si passa da un massimo a un minimo di *africanismo*, da un minimo a un massimo di elementi europei. Il criterio essenziale, e direi quasi l'indice, dell'africanismo, è l'imboccatura aprentesi lateralmente.

(1) Il Museo del Bargello in Firenze possiede un corno d'avorio a sezione piatta, con imboccatura terminale, ornato di motivi e iscrizioni runiche, opera d'arte normanna del secolo IX.

(2) R D, p. 34.

(3) Corno di Torino e corni R D, t. I, I, 2, p. 34, 32.

(4) Corno di Torino (' segue una parte a spira, ecc. '); corno R D, t. I, I; corno R D, p. 32. Cfr. i calici di avorio pubblicati più oltre.

(5) Corno di Torino; corni R D, t. I, I, 2.

(6) l. cit.

(7) Per l'analogia del fatto, citerò l'imitazione di monete inglesi, e delle *leggende* relative, da parte di indigeni dell'Africa del Sud: Z f E XXI, 1889, t. I, p. (30).

(8) READ, *Note on certain ivory carvings from Benin*, Man, 1910, n° 29.

(9) A questo proposito va notato che una lettera *b* si vede su una specie di scudetto terminale in uno dei cucchiai di avorio (vedi sotto), che per molti indizi sembrano essere originar[i di] Benin: R D, t. V, I, p. 38.

(10) Vedi *Bollettino* V 1911, p. 392.

Questo tratto caratteristico viene meno nel corno di Torino (n. 8); ma non soltanto in questo (e negli esemplari del suo tipo). Anche il corno di Roma n. 2, a decorazione di carattere schiettamente africano, ha l'imboccatura all'europea. In questi tipi adunque le influenze europee sono evidenti.

Ma anche in seno agli altri esemplari, che sono i più numerosi, pare debba intervenire una ulteriore distinzione di tipi: corni come i nostri di Ravenna (3 e 4), come quelli di Vienna pubblicati dal Heger, come quelli di Braunschweig descritti dall'Andree (1), tutti decorati di motivi naturalistici (con prevalenza del coccodrillo), saranno da attribuire a una qualche regione della Guinea, che per ora deve restare indeterminata.

Precisamente originari di Benin si possono invece dire, con molta probabilità, i corni dall'elegante decorazione geometrica come quelli di Roma (n. 4) e di Firenze (nn. 5 e 6), in base a confronti con figure rappresentate sulle lastre ' di bronzo '.



Fig. 11 — Calice d'avorio nel Museo Ducale di Braunschweig (Globus, LXXX, 1901, p. 156: Andree).

II. I CALICI (*).

L'influenza dei modelli europei, se agì fortemente sui corni da caccia africani, fino a mutarne il tipo dell'imboccatura (2), non meno si fece sentire in un' altra classe di oggetti d'avorio, voglio dire i calici.

Infatti, mentre nei corni ricavati dai denti di elefante la materia stessa, quale è in natura, dà la linea necessaria e necessariamente identica, così in Africa come in Europa, nei calici ricavati dalla stessa materia è più libera la forma a seconda del tipo che l'artefice prende a foggiare.

E i tipi dei calici africani, pur nella varietà loro, sembrano richiamare appunto, qual più qual meno, alcuni modelli di tazze che furono in uso in Europa dal principio del Cinquecento (3).

(1) Vedi *Bollettino* V 1911, p. 393, n. 1.

(2) Oltre il tipo del corno n. 8, si tenga presente il corno di Roma n. 2.

(3) R D 37: R. Andree, Globus LXXX, 1901, 157.

(*) Al prof. G. Ghirardini, direttore del Museo Civico di Bologna, al dr. F. Heger, direttore della sezione antropologico-etnografica nel K. K. Naturhistorisches Hofmuseum di Vienna, al dr. R. Pöch (Vienna), al dr. H. W. Fischer del Museo Etnografico di Leida, al dr. von Falke del Kunstgewerbe-Museum di Berlino, rivolgo il mio ringraziamento per il sussidio di fotografie e di notizie che liberalmente si compiacquero fornirmi.



Fig. 12. — Calice nel Kunstgewerbe-Museum di Berlino.
Opera luneburghese del 1536.

Naturalmente, non mancano poi, come nei corni, gli elementi europei fra i motivi ornamentali. Sopratutto è da notarsi che anche su uno dei calici figura l'arme del Portogallo (1).

(1) I A E x, 1897, t. xviii, 5. Vedi oltre, p. 68, f. 16.

9. — Un primo tipo di questi calici africani è rappresentato dall'esemplare qui riprodotto a tav. VI e VII.

Fece già parte dell'antica raccolta Kircheriana; donde passò nel Museo Etnografico di Roma, dove si trova attualmente (nº d'inv. 5286) (1).

È in ottimo stato di conservazione (2).

Si tratta di un globo sferoidale sorretto da un alto piede quasi cilindrico (lievemente conico), ornato sul contorno di figure scolpite in tutto tondo: il tutto ricavato da un grosso dente di elefante.

La sfera è divisa in due calotte; di cui l'inferiore fa da recipiente, e la superiore forma il coperchio; onde è fornita di pomo e, sull'orlo, di una gola per cui s'inserisce nell'orlo della tazza.

L'altezza complessiva è di 24 centimetri. Il piede presenta la sezione ovale del dente originario, la quale misura, sul suo diametro massimo, circa 11 centimetri.

Il piede ha una base a forma di alto zoccolo liscio, con l'orlo inferiore espanso e decorato esternamente da una linea a zig-zag in rilievo, e l'orlo superiore tutto coperto all'in giro di una grossa treccia, che sembra far da cuscino alle quattro figure che vi siedono sopra.

Sono, queste, due figure di uomini e due di donne, alternate ed opposte fra loro, con le teste protette da una specie di cappuccio bordato la cui estremità sembra s'insinui dentro un comune disco piatto, orlato di ovuli, che forma come il piano superiore del piede, e donde sembra emergere la rotondità della tazza. A reggere questa specie di tetto, o di baldacchino, si aggiungono, tra figura e figura, quattro sostegni a forma di croce, con decorazione esterna di granuli e di linee a zig-zag.

Fig. 13
Scoltura in [illegible] dei Ba-Pindi [illegible] [illegible] pological In[illegible] t. XVII, 3 [TORDAY and [illegible]

Tutte le figure hanno un atteggiamento identico: ognuna ha le braccia aperte e regge con ciascuna mano un bastone attortigliato a spirale, la cui estremità inferiore poggia sull'orlo della base.

I visi sono assai poco differenziati nel tipo; il quale sembra avere un fisonomia piuttosto europea che africana.

Le donne non hanno altra veste che un corto gonnellino, coprente i fianchi e le coscie; una reca sopra l'ombelico, ignudo, una cintura a cordone annodata a sinistra; l'altra presenta sul corpo nudo un certo disegno a forma di angolo (con la punta fra le mammelle), che difficilmente si può identificare con un qualche oggetto di vestiario (3).

Gli uomini sono interamente nudi. Soltanto mostrano sul petto (la schiena è liscia) un *quid* (non del tutto simile nelle due figure: in una, limitato, a quanto

(1) È riprodotto, al pari dal corno 1, da W. H[illegible], Mittheilungen der anthropologischen Gesellschaft in Wien, [illegible], 222.

(2) Mancano [illegible] in due delle figure sedute sulla base, insieme con i bastoni attortigliati, che [illegible] reggevano.

(3) Si confrontino [illegible] delle figure femminili del calice R D [illegible] ("probably cicatrices") [illegible] p. 305 e [illegible]



Tav. VI. — Calice d'avorio n. 9 del Museo Etnografico di Roma: quasi 1/1.



Tav. VII. — **Calice d'avorio** n.° 9 nel Museo Etnografico di Roma: quasi $^{1}/_{4}$.

sembra, da una specie di cintura) che, se si dovesse identificare con qualche indumento, farebbe pensare a una specie di stola.

I piedi, che hanno quattro dita, sono resi in rilievo sulla superficie liscia della base, come veduti dall'alto (1). Fa eccezione una delle figure maschili, che è calzata di grossi zoccoli.

La tazza ha il corpo percorso longitudinalmente da quattro zone opposite di ineguale larghezza, formate da fasci di striscie, ciascuna delle quali si compone di una riga di granuli fra due costole liscie. Sotto l'orlo corre una linea a zig-zag.

Analogamente è decorato il coperchio: con quattro fasci simili combacianti con quelli della tazza, e limitati, in basso e in alto, da due linee a zig-zag, una lungo l'orlo, un'altra alla base del pomo.

Il pomo ha forma di doppia testa umana, sopra un collo comune adorno di ampio ed alto collare. La capigliatura è stilizzata in maniera convenzionale, e si raccoglie in due grosse boccole laterali al posto degli orecchi. Le due teste sono assai simili fra loro, presentando un medesimo tipo maschile, con un pizzo caratteristico sul mento, che dà alle teste una chiara impronta europea (2). D'altra parte, se si osserva la sporgenza dei globi oculari e l'accentuazione generale dei lineamenti, vien fatto di pensare che ci troviamo di fronte alle formule abituali di un'arte indigena, applicata, qui, alla rappresentazione di soggetti stranieri.

E veniamo ai riscontri.

Otto figure umane sedute, ossia due gruppi composti, ciascuno, di due donne (indigene) fra due uomini (europei), ornano la base di un esemplare magnifico di tipo identico al nostro, che appartiene al British Museum (3).

Quattro figure sedute — due uomini e due donne, alternati ed opposti, come nel nostro esemplare, — si vedono su un calice del Museo Etnografico di Monaco (4), e in uno (fig. 11) del Museo di Braunschweig (5): ivi pure, in atto di afferrare dei sostegni attortigliati, i quali nell'esemplare di Braunschweig hanno una forma caratteristica, con larghi anelli mediani.

Sostegni della medesima forma (6) ricorrono anche su un esemplare di Londra che ha cinque figure umane sedute (7), nonchè in un altro avorio di Londra (8), ove le figure sono quattro — due uomini e due donne —, ma stanno ritte in piedi sullo zoccolo. In quest'ultimo esemplare va notato anche un sostegno a forma di croce, identico a quelli del nostro calice (9).

Anche il motivo delle due teste addossate a guisa di erma non è isolato negli avori africani.

(1) Cfr. *Bollettino* V 1911, p. 396.

(2) Si confronti il trattamento caratteristico della barba e dei baffi delle figure di Europei sulle lastre di bronzo: R D, t. XII, XIII; Kn S t. I.

(3) R D t. IV, 2.

(4) W S 105, f. 45.

(5) R. ANDREE, *Alte Westafrikanische Elfenbeinschnitzwerke im herzogl. Museum zu Braunschweig*, Globus LXXIX, 1901, 156.

(6) Un oggetto somigliantissimo (' rautenformige Rahme ,) tiene con ambo le mani anche uno degli idoletti in pietra ' preistorici , dell'Africa Occidentale pubblicati dal RÜTIMEYER, *Ueber westafrikanische Steinidole*, I A E, XIV, 1901, t. XVII, 8, p 203.

(7) R D, p. 38.

(8) R D, t. II, 5.

(9) Tre figure soltanto, e alcune di profilo, ornano la base dell'esemplare R D t. IV, I.



Fig. 11. — Calice d'avorio [illegible]. (Cfr. [illegible] Wien, [illegible] 1869, [illegible])

Lo si trova applicato precisamente al pomo del coperchio in un calice di Londra già citato (1). Un altro calice di Londra reca in cima al coperchio una doppia testa di animale (2). Una testa a due facce di negro forma la decorazione terminale di uno dei denti-feticci di Benin (3).

Ma il motivo dell'erma bicipite pare si presti a ben altro riscontro.

La nostra fig. 12 riproduce, da una fotografia, un calice di metallo che si conserva a Berlino nel Kunstgewerbe-Museum. Esso è opera del Luneburgo, e porta la data del 153[illegible] (4).

Mentre nel vaso a fig. 12 l'andamento generale della linea e il rapporto tra il coperchio e la tazza non sono assolutamente senza analogie con i calici d'avorio africani, è singolarissimo il riscontro fornito dall'estremità del coperchio — la quale anche qui serve da pomo —, recante due busti-ritratti addossati a guisa di erma.

Vero è che il motivo dell'erma bicipite non è infrequente nell'arte genuinamente indigena, specie in oggetti di valore magico o religioso: oltre che in una certa classe di bastoni magici che sembra tipica

(1) R. D. p. 38.

(2) R. D. t. [illegible], 2.

(3) R. D. t. [illegible], 2.

(4) Cfr. G. Lehnert, *Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes*, I, [illegible]. Il nome di "Mondbecher" dato a questo vaso è dovuto alle monete d'oro e d'argento che sono inserite attorno al coperchio.

dell'Africa Occidentale (Sibollo, ecc.) (1), lo si trova, applicato alla persona umana, in certi feticci dei Bafò nel Camerun (2), nonchè in un 'idolo' appartenente alle classe di quelle sculture figurate in pietra (imagini di antenati?) che il Rutimeyer ritiene 'preistoriche', e non senza relazione, appunto, col fenomeno artistico di Benin (3), — ed è poi particolarmente frequente nelle sculture in legno del Camerun (4).

Questi fatti, per altro, non cancellano l'impressione specialissima che si ha dal riscontro preciso del pomo del coperchio nel calice africano col pomo del coperchio nel calice luneburghese.

Ad ogni modo, converrebbe vedere se il calice di Berlino non sia isolato, o in altri termini se sia rintracciabile nell'industria europea cinquecentesca un tipo di calice con coperchio ad erma, in cui sia legittimo vedere uno di quei tipi che furono imitati dagli artefici africani (5).

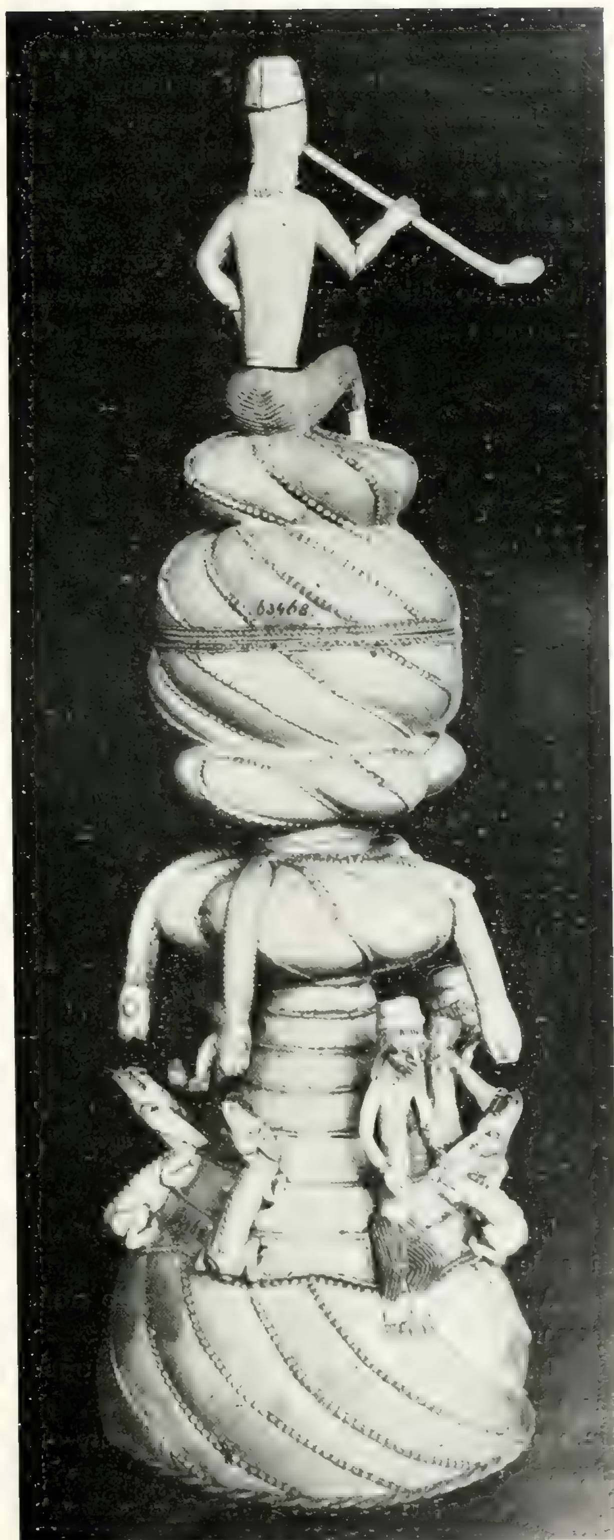


Fig. 15.
Calice d'avorio a Vienna.
(Vedi fig. 14).

(1) I A E, XIII, 1900, 167.

(2) B. Ankermann, Archiv für Anthropologie, IV (1906), 271 f. 15.

(3) L. Rutimeyer, *Ueber westafrikanische Steinidole,* I A E, XIV, 1901, t. XVIII, 13, p. 204; Cfr. *Weitere Mitteilungen über westafrikanische Steinidole,* I A E, XVIII, 1908, 167 sgg.

(4) I A E, XVIII, 1908, t. IX, 10; cfr. Rijks Ethnographisch Museum te Leiden: *Verslag over 1900-1901*, t. XV, f. 34, p. 17 (dal Kassai).

(5) Vedi sopra a p. 62. — Correnti speciali dell'arte tedesca già il Luschan credette di poter indicare fra i prodotti 'di Benin': Z f E XXX,

10. — Meno numerosi sono gli esemplari di un altro tipo di calice, il quale, se ha comune con quello ora descritto la tazza sferoidale provvista di coperchio, ne differisce, assolutamente, per la forma del piede.

Un esemplare, forse il più insigne di questo tipo, sia per eleganza, sia per finezza di lavoro, è da noi pubblicato a t. VIII-X.

Esso si conserva nel Museo Civico di Bologna (1), dove è pervenuto dall'antica Collezione Universitaria.

Ricavato da un solo pezzo di avorio, misura un'altezza massima di cm. 24; l'altezza fino all'orlo superiore della tazza è di cm. 15. Il piede ha un diametro esterno massimo di cm. 9, 8. Lo stato di conservazione è assai buono.



Fig. 16. — Piede di calice d'avorio a Leida.
(Cfr. *Internationales Archiv für Ethnographie*, x, 1897, t. xviii 5 [Schmeltz].)

La tazza ha forma sferoidale, ed è sorretta da un alto sostegno, che consta di varie parti.

Anzitutto: un piede a forma di cono tronco, vuoto internamente, avente uno spessore di circa mezzo centimetro.

La superficie esterna di questo cono tronco è occupata, per due terzi, da una larga zona compresa fra un orlo inferiore, fatto di tre giri di granuli listati da linee parallele, e uno stretto orlo superiore ornato di un disegno molto minuto a zig-zag, o a spina di pesce.

1898, (152) sg. Si confronti anche il [illegible] Bakuba (Congo) scolpito a quattro facce umane di un tipo assolutamente non negro: [illegible], 1894, t. IV, n. 30; Cfr. Frobenius, *Die bildende Kunst der Afrikaner*, Mittheilungen der anthropologischen Gesellschaft in Wien, xxvii, 1897, 6, f. 26.

(1) È ricordato da W. Hein, Mittheilungen der anthropologischen Gesellschaft in Wien, xxxi, 1901, 222.



Tav. VIII. — **Calice d'avorio** (n.° 10) nel Museo Civico di B[illegible]na: [illegible]

La superficie così limitata non è liscia; ma risulta di 13 striscie convesse ed oblique, adiacenti l'una all'altra, per modo che ne risultano altrettanti solchi di adiacenza: tanto questi solchi di massima depressione quanto le linee mediane di massima convessità sono decorati con righe di granuli che seguono l'andamento obliquo e parallelo delle striscie.

Su questa superficie ondulata spiccano, in rilievo, tre figure umane (di faccia) e tre animali (di schiena), disposte alternativamente.

Le figure umane non hanno piedi, così che sembrano emergere su dal fondo, cui aderiscono col dorso (non con le braccia, che sono interamente libere). Esse pre-



Fig. 17. — Piede di calice di avorio a Leida.
(Vedi fig. 16).

sentano un unico e medesimo tipo negroide: occhi grandi, rotondi, contornati da una specie di cercine, naso e narici dilatate, labbra grosse e tumide, mento sfuggente; hanno una lunga chioma, pettinata all'indietro, sulla fronte e sulle tempia (1), e scendente lungo il collo, che è esageratamente lungo.

Una sola delle tre figure umane reca un indumento, che consiste in un paio di calzoncini striati in senso obliquo (2). Questa figura, adunque, dev'essere di uomo, anche per l'atteggiamento speciale delle braccia, e perchè ha le mammelle accentuate sì, ma non così sviluppate come nelle altre figure (3).

(1) Trecce di capelli pure notevolmente lunghe, per degli indigeni, si vedono sulle teste umane in bronzo R D, t. x, 3, K n S, f. 59, 61, 64, p. 77, 82.

(2) Cfr. le figure dell'esemplare di Vienna: fig. 14, 15.

(3) Un rendimento esagerato delle mammelle maschili si osserva anche sulle figure delle lastre in bronzo di Benin: R D, t. XIV, 3; XXII, 1, 5; XXV, 5; XXX, 4.

Le altre due figure sono interamente nude, mostrando, ciascuna, soltanto una specie di collare, che scende a punta fra le due mammelle (1). Le mammelle sono assai pronunciate (2).

Gli organi del sesso sono messi in speciale evidenza (3), e trattati con un crudo verismo anatomico che non è infrequente nelle rappresentazioni africane dell'individuo femminile. L'atteggiamento è il medesimo; e consiste nel portare le mani agli organi genitali, onde è richiamato alla mente il gesto di certe figure femminili nude, frequenti nell'arte dell'Oriente antico, e di solito interpretate come dee della fecondità naturale e dee-madri per eccellenza (4).

Ma è da notare una varietà: in una figura (t. IX) le estremità delle dita pare tendano a toccarsi incrociandosi sul sesso; nell'altra (t. VIII), invece, sembrano stringere i *labia pudendi externa*, quasi per tenerli divaricati.

A fig. 13 riproduciamo, pel raffronto del gesto e dell'atteggiamento, una scultura in legno dei Ba-Pindi (Congo).

Per attribuire alle nostre figure altro e più preciso valore che quello di figure generiche, quali sono, di solito, le figure che adornano gli avori africani, mancano del tutto gli elementi. Nè il gesto o la nudità dei due esseri femminili è ragione sufficiente per assegnar loro, nel caso nostro, una natura superiore alla umana.

I tre animali rappresentano tre individui della medesima specie. Il muso, con le lunghe orecchie aguzze, un po' penzolanti lungo la testa, ha apparenza canina: esso lascia scoperte le due file dei denti, onde sporge la lingua. Ma il dorso, a partire dal collo, è tutto percorso, nella sua linea mediana, da una cresta fatta di granuli acuminati, che si continua lungo la coda; la quale è incurvata a destra (due volte) o a sinistra (una volta), con una certa naturalezza. Lo stesso tipo di animale s'incontra, oltre che nel calice di Vienna, che riproduciamo a fig. 14-15, anche in cima a un cucchiaio di avorio (5) del Museo di Braunschweig, dove l'Andree (6) credette riconoscere un animale affine al coccodrillo e alla lucertola.

Il cono tronco, che forma la base del sostegno, si continua, quindi, in una zona superiore a superficie liscia, decorata di motivi fitomorfi: sono tre grossi steli di tessuto fibroso, donde si dipartono alcune rade diramazioni con l'estremità ingrossata a guisa, forse, di frutto.

Al disopra di questa zona, il cono basilare appare come troncato per la sovrapposizione di un curioso oggetto triangolare trilobato, che ha l'aspetto rigonfio come di un cuscino, e che richiama anche l'idea di un turbante.

(1) Cfr. le figure femminili del calice di Roma (vedi sopra a pag. [illegible]).

(2) Cfr. il nostro avorio 9, e gli avori R D, t. [illegible]. Anche il gruppo in [illegible] con figure femminili. I A E, XIII, 1900 [illegible], t. [illegible] 4, [illegible] B. 233, f. 2[illegible].

(3) Vedi *Bollettino* V, 1911, p. [illegible] e [illegible].

(4) Anche l'altro gesto, caratteristico della *dea madre*, di portare le mani al petto è esemplificato nella statuetta femminile ignuda in avorio R D, t. II, 3. Un feticcio degli Ewe ha forma di figura femminile (in legno) con la mano sinistra al petto e l'altra al ventre. [illegible], I A E, XIV, 1901, t. II, 1, p. [illegible].

(5) Vedi la terza parte della nostra trattazione: *I C*[illegible].

(6) R. Andree, *[illegible]*. Globus, [illegible], 1901, p. 1[illegible].

Pare sia un elemento costante di questo tipo di calice; poichè ritorna negli esemplari di Vienna e di Leida (1) riprodotti nelle nostre figure 14-17. Nè sarà senza interesse confrontare un ' bronzo ' di Benin fatto « a guisa di turbante », della collezione Knorr a Stuttgart (2), il quale, per le sue dimensioni, e per quella specie di plinto su cui poggia, si dimostra strettamente affine alla numerosa classe delle caratteristiche teste in bronzo di Benin; onde, argomenta il Luschan, dovè servire, al pari di queste, come offerta del culto in rappresentanza di una vera e propria figura, secondo il concetto, già proprio di alcuni popoli dell'antichità (3), e anche oggi largamente diffuso nel mondo islamitico, di porre la copertura del capo il turbante, sulle stele musulmane, o il fez) a tener luogo dell'intera persona.

Come nella forma, così pure nella decorazione l'elemento suddetto presenta quel principio della tripartizione che domina tutta la struttura e l'ornato del calice bolognese. Ciascuna delle superfici convesse che formano i tre grossi lobi, e corrispondono rispettivamente ad una delle figure umane sottostanti, è decorata (ricamata?) di ornamenti vegetali a rilievo, di aspetto ramificato (due per ogni lobo).

Ciascuna reca, inoltre, sulla linea mediana di massima convessità, la solita cresta granulata, mentre il solco di massima depressione fra l'una e l'altra superficie, è occupato da un serpente che pende in direzione obliqua, dall'alto al basso, penzolando con la bocca proprio al di sopra degli animali sottostanti, in modo che le teste rispettive si corrispondono in atteggiamento minaccioso.

In fatti, il corpo dei tre serpenti termina in una grossa testa con due grandi occhi e con le fauci spalancate fornite di denti, donde esce fuori la lingua grossa e carnosa. Il resto del corpo ha una superficie reticolata a linee profondamente incise, destinate a rendere le squame: un trattamento che si ripete nei serpenti del calice di Vienna (fig. 14 e 15), e che trova riscontro anche in un altro serpente sul coperchio di un calice di Londra (4).

È da ricordare, a questo proposito, che il serpente, oltre ad essere un motivo non infrequente nelle opere della metallotecnica di Benin (5), ebbe a Benin anche una esplicazione architettonica che richiama le figure dei serpenti sui calici di Roma e di Vienna. Grandi serpenti di bronzo con la testa all'ingiù (6) furono visti dal viaggiatore olandese Nyendael (1701) sopra le torri del palazzo reale (7), e dovettero ornare anche le case dei privati (8), come comprovano alcune riproduzioni di case in miniatura pervenute fino a noi (9).

(1) « Eine Art stark vortretender, ziemlich flacher Polster », W S 104. — « het bovenste gedeelte bij wijze van een vooruitstekenden, tulbandvormigen rand gewerkt », SCHMELTZ, I A E, x, 1897, 262.

(2) Kn S, fig. 65, p. 87 seg. — Cfr. Mittheilungen der anthropologischen Gesellschaft in Wien, XXXI, 1901, p. 221 (altro oggetto simile a Vienna), e: Rijks Ethnographisch Museum te Leiden: *Verslag over 1902-1903* ('s Gravenhage, 1904), p. 19 (« een gedeelte van een bronzen meloenvormig voorwerp »).

(3) Basti accennare a certi ossuari italici della civiltà detta di Villanova.

(4) R D t. IV, 2.

(5) Vedi le lastre di bronzo: R D t. XXXI, 3; Kn S, 60 sg. ff. 35-38.

(6) Alcune teste di questi serpenti in bronzo ci sono pervenute: K n S 89 sg., f. 66, 67

(7) HEGER, Mittheilungen der anthropologischen Gesellschaft in Wien, XXIX, 1899, 3; Gr B, 163 sg.; K. WOERMANN, *Geschichte der Kunst*, I, 69.

(8) Z f E XLIII 1911, 39.

(9) Gr B, 164 f. 161, 162 — Nè solo a Benin: « die mit dem Kopfe nach abwärts hängenden Schlangen scheinen für den westafrikanischen Kulturkreis recht bezeichnend zu sein » W. HEIN, I A E XIII 1900, 166, a proposito di un tamburo scolpito di Malanga.

Su questa specie di cuscino, adunque, che pare quasi destinato ad alleggerire il peso sovrapposto, poggia un breve fusto cilindrico con due anelli o dischi paralleli, uno inferiore, ornato di due giri di ovuli, e uno superiore, tutto a strie.

Da quest'ultimo emerge finalmente il fondo della tazza, a superficie ondulata, ossia tutta a striscie convesse adiacenti ed oblique, ornate nelle massime depressioni e nelle massime elevazioni di righe granulate, al pari della superficie del piede. L'orlo superiore della tazza è adorno di tre giri di ovuli, listati; e di altrettanti è adorno l'orlo inferiore del coperchio: il quale, inserendosi per una sua gola o strozzatura entro la tazza, fa che i due orli combacino.

La superficie del coperchio, fino ad una breve calotta terminale, è trattata nel solito sistema delle striscie ondulate.

Sulla calotta del vertice poggiano i quattro piedi di un animale che fa parte di un intero complesso di figure scolpite in tutto tondo, e forma quasi il pomo del coperchio (1).

Disgraziatamente è questo il punto in cui la conservazione del nostro avorio lascia più da desiderare.

Il quadrupede stesso fu staccato e poi riattaccato sulle tracce dei suoi quattro piedi rimaste in cima al coperchio. Esso ha il corpo notevolmente allungato, mancante ora della coda, che in origine pare fosse inserita a parte (vedi la t. X); ha gli occhi rotondi, la bocca fornita di due file di denti robustissimi. In complesso, non è senza analogia con la cavalcatura di un guerriero armato di lancia sopra una placca di bronzo di Benin che si trova a Vienna (2), e con gli animali cavalcati da guerrieri che fanno da pomo a certi bastoni o scettri, di avorio (3) o di legno (4), uno dei quali è riprodotto a fig. 18.



Fig. 18. — Cima di bastone di legno scolpito (H. Ling Roth, *Great Benin*, f. 242).

Sopra il suo dorso giace sdraiata una figura femminile ignuda, con le gambe divaricate pendenti a cavalcioni e col sesso leggermente indicato. Essa ha una grossa testa (5) con le fattezze caratteristiche del tipo negroide, coperta da una specie di cuffia liscia aderente al cranio e nascondente i capelli. Sopra la coscia sinistra si vede un frammento isolato che potè appartenere al braccio della donna, se la pensiamo nel noto gesto di accostare le mani al sesso.

Ai due lati di questo gruppo stavano altre due figure sedute con le gambe rattratte. Di esse andò perduta tutta la parte superiore dalla cintura in su, come pure ogni indicazione del sesso. Una sola conserva le dita di una mano, che era poggiata, a quel che sembra, sulla coscia.

(1) Cfr. l'esemplare di Vienna, [illegible] 14-15. — Altre tazze hanno il coperchio culminato da un quadrupede: R D, t. III, 2.

(2) H[illegible], *Reliefplatte von Benin*, Mittheilungen der anthropologischen Gesellschaft in Wien, XXXI 1901 (124), t. 66.

(3) Man, 1910, n° 29, fig. 2 (p. 50).

(4) Cfr. G r B, p. 200, dove l'uomo è designato come "horseman".

(5) Va tenuto presente che anche la testa della donna fu spezzata e poi riattaccata sul collo.



TAV. IX. — **Calice d'avorio** (n. 10) nel Museo Civico di Bologna; [illegible].



Tav. X. — **Calice d'avorio** (n.° 10) nel Museo Civico di Bologna: quasi $^1/_1$.

In tali condizioni, è difficile dire in qual rapporto di aggruppamento stessero queste due figure laterali con l'elemento centrale.

Tale è questo oggetto curioso e prezioso, opera di un'arte barbarica che accumulò in esso i motivi di un suo patrimonio tradizionale e le formule di uno strano sistema decorativo.

Esemplari del medesimo tipo erano già noti antecedentemente.

Uno, che qui riproduciamo a fig. 14 e 15, presenta tale somiglianza col nostro, che si direbbe uscito dalla medesima fabbrica.

Esso si conserva a Vienna, nell'Imperiale Museo di Storia Naturale. Il dr. Fr. Heger, direttore della Sezione Antropologico-Etnografica, di cui il calice fa parte, ne pubblicò già un disegno nel 1899 (1), ed ora cortesemente mi concede di riprodurne due vedute fotografiche (fig. 14 e 15).

Confrontando le figure 14 e 15 con le nostre tavole VIII-X, risalta immediatamente la somiglianza grandissima fra i due avori.

Identica la forma generale. Identica la membratura, la distribuzione, l'articolazione delle parti. Si ritrovano le stesse superfici ondulate, gli stessi serpenti e gli stessi quadrupedi, nel medesimo atteggiamento.

Variano alcuni particolari: la base a zone parallele, i cuscini schiacciati sopra e sotto la tazza sono una peculiarità dell'avorio viennese. Nel quale poi non è osservato rigidamente il principio struttivo della tripartizione, perchè le figure animali sono quattro, comparendone una volta due in luogo di una sola; onde poi sono, corrispondentemente, quattro anche i serpenti che penzolano con la testa in giù. Le tre figure umane sono sedute: tutte rappresentano uomini che vestono dei calzoni striati pel lungo, e mostrano i piedi resi in rilievo sulla base, come veduti dall'alto. La figura seduta sul vertice, di cui tutta la parte dalla cintola in su è di restauro moderno (2), porta lo stesso indumento, e ha i piedi calzati da zoccoli o pantofole.

Non meno liberale è stata con me la Direzione del Rijks Ethnographisch Museum di Leida, inviandomi le due fotografie qui riprodotte a fig. 16 e 17, di un avorio che ivi si conserva, del quale finora si conosceva soltanto un disegno pubblicato dallo Schmeltz nel 1897 (3). Lo Schmeltz lo diede come un coperchio di tazza; mentre in realtà è precisamente il piede di un calice mancante di tutta la parte superiore (4).

Il calice dovette essere simile nel tipo a quelli di Vienna e di Bologna, pur presentando notevoli differenze, specie negli elementi decorativi e nei concetti cui questi sembrano informarsi.

Si osserva anche qui il trattamento caratteristico delle superfici ondulate, applicato a quella specie di cuscino, o, come si esprime lo Schmeltz, di 'turbante' (5), ch'è sovrapposto al piede, e cui doveva poi sovrapporsi la tazza.

(1) W S, t. IV, 1-4, p. 103 sg.

(2) W S, p. 105.

(3) J. D. E. SCHMELTZ, *Mededeelingen uit's Rijks Ethnographisch Museum*, I A E, X, 1897, t. XVIII, 5, p. 263 sg. Cfr. Rijks Ethnographisch Museum te Leiden, *Verslag over 1897-98* ('s Gravenhage, 1899), 19: " waarschijnlijk afkomstig van *Loanda* ". Un altro avorio scolpito in collezioni dell'Olanda: Rijks Ethnogr. Mus., *Verslag over 1900-1901* ('s Gravenhage, 1901), t. XIII, f. 29, p. 15 sg.

(4) Vedi: LUSCHAN, ZfE, XXX, 1898 (159), e lo stesso SCHMELTZ: I A E, XIV, 1901, 216, XVI, 1904, 51.

(5) Vedi sopra a p. 70 sg.

Le figure si presentano tutte composte in un atteggiamento devoto e pio, che contrasta in modo assoluto con quello spirito di selvaggia sfrenatezza orgiastica e impudica in cui sono concepite le figure del calice di Bologna.

I due uomini, che sono poi una stessa figura due volte ripetuta, hanno le mani giunte.

Delle donne, l'una, col bambino in grembo, vestita all'europea, simile in atto a una nutrice, esprime anch'essa l'idea della femminilità feconda; ma ben altrimenti dalla figura oscena dell'avorio bolognese (1).

L'altra è ignuda fino all'ombelico, porta un ' collare ' che scende fra le mammelle turgide (2), e conserva ancora nella sua linea fondamentale il gesto delle mani accostate al sesso, ma limitato alla sola mano destra (e applicato sopra una specie di gonnellino), mentre la sinistra, nella posa simmetrica e corrispondente, è portata dietro il dorso; così che il gesto stesso perde interamente il suo valore originario.

Se poi si tien conto dell'arme di Portogallo ripetuta due volte alternatamente col nodo di Salomone, e dei tratti di fisonomia negroide che si osservano nei visi delle figure, vien fatto di pensare che l'avorio di Leida sia l'opera di un artefice negro che abbia voluto, per quanto era in lui, adattare l'arte sua a concetti e motivi di carattere essenzialmente europeo, e, più precisamente, portoghese.

R. Pettazzoni.

(1) Vedi tav. VIII e IX.

(2) Vedi le figure femminili dell'avorio di Bologna, tav. [illegible], cfr. p. [illegible] e [illegible].

IL MOSAICO DI 'AIN ZARA.

Alla sera del 6 decembre 1911 eseguendosi dai soldati del 33° battaglione bersaglieri dei lavori di scavo per trinceramento in una collinetta nei pressi dell'accampamento di 'Ain Zara si posero in luce le prime tracce di un pavimento in mosaico. Della scoperta il sig. capitano Ferdinando Lucchesini comandante della 7ª compagnia così riferiva al colonnello Fara comandante del reggimento.

« Al comando dell'11° reggimento bersaglieri

« 'AIN ZARA ».

« Il giorno 6 corrente alle ore 17 circa, mentre dirigevo i lavori di trinceramento della mia « compagnia, il sottotenente Braida sig. Vittorino mi avvertiva che nello scavare il fosso ricovero « del tratto di fronte assegnato al suo plotone, di cui io personalmente avevo segnato il tracciato « sul terreno, alcuni colpi di gravina avevano rivelato l'esistenza di un mosaico, e che perciò aveva « fatto sospendere il lavoro di scavo.

« Constatata l'importanza del disegno rivelatosi, con molta precauzione io stesso, coadiuvato « dal predetto ufficiale, procedetti allo scavo di un maggior tratto di terreno all'intorno per poter « stabilire di quale genere di costruzione si trattasse e quindi aver norma pel proseguimento del « lavoro. Mi convinsi ben presto trovarmi innanzi alla scoperta di un pavimento di una stanza o « di un peristilio di una abitazione certo signorile.

« Il giorno successivo, con molte cautele necessarie, fu continuato il lavoro di scavo sotto la « mia direzione ed alla presenza quasi continuata del sig. maggiore Barbiani, comandante del bat- « taglione. Dai bersaglieri feci togliere la terra fino all'altezza di circa 15 centimetri dal piano del « mosaico: e la restante terra fu asportata da me, dal sottotenente Braida e, nei tratti più facili, « anche da qualche graduato, colla dovuta precauzione e coi ripieghi necessari per non danneg- « giare il prezioso pavimento, che in qualche punto presentava dei rigonfiamenti e qualche picco- « lissima lacuna.

« Detto pavimento misura metri 6,75 per 5,80.

« A giudizio della grande maggioranza dei visitatori, ufficiali di tutte le armi, corrispondenti « di giornali italiani e stranieri, detta costruzione dovrebbe risalire all'epoca della dominazione di « Roma antica. In tutti quanti tale meravigliosa scoperta ha destato un senso di ammirazione sia « per la bellezza, la precisione e la molteplicità dei disegni, sia per la varietà e vivacità dei colori.

Il Capitano: FERDINANDO LUCCHESINI ».

Dalle descrizioni di alcuni corrispondenti dei giornali italiani ed esteri e dalla fotografia inviata dal comando si rileva, che il mosaico è in prevalenza decorato con motivi geometrici. All'intorno una larga fascia che sembra a tessere alquanto più grandi, costituita da quadrati inscritti entro rombi; poi distinti da una zona a treccia e da una doppia greca, nove riquadri, uno più grande nel mezzo, otto separati da una zona a treccia disposti a due a due nel senso della maggior lunghezza del pavimento. Gli otto minori son decorati con eleganti motivi geometrici diversi l'uno dall'altro. Nel riquadro centrale gli angoli sono occupati da quattro crateri

con girali che si sviluppano dalle anse; segue poi una grande corona d'alloro di cui sono con molta maestria espresse le foglie conteste e nel centro probabilmente ancora un grande cratere.

La spaziosa sala a cui il mosaico apparteneva, poteva esser parte di una qualche nobile villa romana cui bene si converrebbe la situazione « in un'altura dominante nella sua completezza l'oasi tripolina da Tagiura a Gargaresch » (Civinini in *Corriere della Sera*, 8 dicembre 1911). Del resto 'Ain Zara fu luogo abitato in età classica, e già il dott. Aurigemma della Missione Archeologica Italiana vi aveva scoperto quello che si può ritenere l'ultimo strato della morta città: un cimitero



cristiano del VI secolo, circa, con povere tombe e una cinquantina di importanti iscrizioni latine (1).

Ad età certo più antica appartiene il nostro mosaico, per quanto dalla fotografia appaia, che esso non è a grande profondità dal livello attuale. E probabilmente non si discostarono molto dal vero quei corrispondenti di giornali politici che riferendo l'opinione di non so quale di loro o degli ufficiali che avevano visto lo scavo, attribuirono la fattura del mosaico all'età degli Antonini. È difficile poter datare un mosaico con qualche certezza, specialmente se come in questo le decorazioni sue si limitino a motivi geometrici, ma qualche criterio cronologico si può pure invocare degno di considerazione. Quasi certamente il pavimento non è anteriore a quella data riferita dai giornali; l'arte del mosaico, nelle sue varie forme ed applicazioni sorta a grande splendore nelle ricche corti dei successori di Alessandro Magno si indugiò a lungo nel Mediterraneo Orientale prima di essere introdotta in Roma, e dall'Italia, fattasi romana di intendimenti di stile e di gusti,

(1) *Bull. di Arch. Cristiana*, 1911.

non usci così presto per le provincie. Forse più che altri contribuirono a diffonderla i viaggi di Adriano, e il gran numero di pubblici edifici che egli fece erigere e romanamente decorare nelle regioni del mondo romano. Non più antico dunque degli Antonini, forse anzi più moderno, chè l'eleganza complicata e fiorita dei motivi d'ogni singolo riquadro unita a una certa goffagine di forma nei vasi agli angoli del riquadro centrale, troppo panciuti a collo troppo corto e piede troppo piccolo, ci invoglierebbe a discendere ancora a epoca più vicina a noi, forse all'età dei Severi, quando il benefico potere della *Pax Romana* dovette colorirsi di speciale favore per la Libia che aveva dato i natali al capo stipite della dinastia, e dovette farvi in special modo prosperare ogni sorta di ricchezza.

Poche deduzioni cronologiche potremmo trarre dalla moneta rinvenuta o sopra il mosaico o nelle vicinanze; è un comunissimo piccolo bronzo di Costantino (1), che ad ogni modo la posizione sua denota posteriore al pavimento.

R. Paribeni

(1) Cohen, *Costantinus*, 737.

CONCORSI

R. ACCADEMIA DI BELLE ARTI IN MILANO

CONCORSI PER L'ANNO 1912

Istituzione Fumagalli. — Concorso di Scultura

(riferibile al premio dell'anno 1910, non assegnato)

Premio. — L. 3,200 (lire tremiladuecento).

Vi possono concorrere gli artisti italiani che non abbiano compiuto i 32 anni di età al 15 luglio 1912.

Concorso di Pittura di figura

(religiosa, storica, di genere, ritratti ecc.).

Premio. — L. 3,200 (lire tremiladuecento).

Vi possono concorrere gli artisti italiani che non abbiano compiuto i trentaquattro anni di età al 15 luglio 1912.

Concorso di Pittura

(di paesaggio, di marina, prospettiva, fiori ecc.).

Premio. — L. 3,200 (lire tremiladuecento).

Vi possono concorrere gli artisti italiani che non abbiano compiuto i trentatrè anni di età al 15 luglio 1912.

Norme speciali per i concorsi Fumagalli.

Gli artisti che intendono prender parte ai suddetti concorsi presenteranno innanzi il 30 giugno 1912:

a) un'istanza in carta bollata da cent. 60 nella quale dovranno esplicitamente dichiarare che l'opera o le opere presentate al concorso non furono mai esposte in altre pubbliche mostre;

b) la fede di nascita, debitamente legalizzata, da cui risulti non avere il concorrente compiuta l'età rispettivamente sopra indicata.

Nessuno dei tre premi potrà venire diviso tra due o più concorrenti.

Non è consentito di concorrere pel ramo d'arte in cui uno sia già stato premiato.

Le opere premiate rimangono di proprietà degli autori, solo è riservato all'Accademia il diritto di farne prendere copia.

Istituzione Gavazzi. — Concorso per la Pittura storica.

Premio. — L. 3000 (lire tremila).

Norme speciali per il concorso Gavazzi.

Il concorso è riservato agli alunni usciti dalla scuola di pittura di quest'Accademia nell'ultimo quinquennio.

Per venire ammesso il concorrente dovrà presentare innanzi il 30 giugno 1912:

a) un'istanza in carta bollata da cent. 60, nella quale indicherà il soggetto, le dimensioni e il genere dell'opera con cui intende di pigliar parte al concorso, dichiarando esplicitamente che detta opera non venne mai esposta in altra pubblica Mostra;

b) un attestato dal quale risulti che fu alunno della scuola di pittura in questa Accademia e che ne è uscito da non più di cinque anni.

Il concorrente rimane libero nella scelta del soggetto, nonchè nelle dimensioni del quadro

Gli artisti che concorrono al premio Gavazzi potranno colla medesima opera aspirare al premio Fumagalli, purchè facciano un'istanza separata e si assoggettino alle prescrizioni di quest'ultimo concorso.

L'opera premiata rimarrà di proprietà dell'autore. È riservato all'Accademia il diritto di farne prendere copia.

Istituzione Canonica. — Concorso di Pittura

Premio. — L. 1500 (lire millecinquecento).

Soggetto. — Danzatrice. Quadro con una o più figure.

Il lato minore del quadro non deve essere inferiore ad un metro.

L'opera premiata rimane di proprietà dell'Accademia.

Concorso di Scultura.

Premio L. 1500 (lire millecinquecento).

Soggetto. — L'Eroe. Figura intiera in grandezza del vero.

L'opera premiata rimane di proprietà dell'Accademia.

Ogni opera presentata ai concorsi Canonica dovrà essere firmata ovvero controdistinta da un motto.

Istituzione Mylius. — Concorso per la pittura ad olio.

Premio. — L. 800 (lire ottocento).

Soggetto. — Paesaggio storico (Il concorrente potrà anche illustrare leggende o episodi letterari).

Dimensioni. — Il lato minore del quadro non deve essere inferiore di un metro.

Ogni opera dovrà essere firmata o contrassegnata da un motto. In quest'ultimo caso si unirà una lettera sigillata, indicante al di fuori lo stesso motto e internamente nome, cognome, patria e domicilio dell'artista. L'opera dovrà essere accompagnata da una descrizione che spieghi il pensiero dell'autore.

Le descrizioni si comunicheranno ai giudici; le lettere sigillate saranno custodite dal Segretario. Verrà aperta la sola portante il motto corrispondente all'opera che fosse giudicata degna del premio. Tutte le altre saranno restituite, insieme alle opere, subito dopo la pubblica Esposizione.

L'opera premiata rimane di proprietà dell'Accademia.

Disposizioni comuni ai predetti concorsi.

Le opere dei concorrenti (artisti italiani viventi) dovranno essere presentate complete all'Ispettore-Economo dell'Accademia di Brera nei locali dell'Esposizione Permanente (Via Principe Umberto, 32) non più tardi delle ore 16 del giorno 15 luglio 1912. Non si ammettono giustificazioni sul ritardo oltre questo termine.

L'Accademia non s'incarica di ritirare le opere, quantunque ad essa dirette, nè dalle ferrovie, nè dalle dogane, nè da altri; perciò gli artisti non residenti in Milano dovranno spedire le loro opere al suddetto indirizzo franche di spesa e a domicilio.

È nella piena facoltà dell'Accademia di escludere dal concorso e di rifiutare l'esposizione di quelle opere, che, per ragioni d'arte o di convenienza sociale, ritenesse non essere presentabili al pubblico.

All'atto della consegna le opere che non fossero trovate in buone condizioni potranno non essere ricevute.

Di tutte le opere presentate al concorso si farà una pubblica esposizione, durante la quale saranno pronunciati i giudizi e conferiti i premi. Le opere esposte non potranno essere ritirate prima della chiusura dell'Esposizione.

Il giudizio sul merito artistico delle opere verrà dato da Commissioni speciali e con le norme stabilite da appositi regolamenti, con voti motivati, indi sottoposto alla definitiva approvazione del Consiglio accademico.

L'opera premiata porterà l'indicazione del premio ottenuto.

La restituzione delle opere si farà dall'Ispettore-Economo, al quale gli autori, o i loro rappresentanti, dovranno rendere le singole ricevute da lui rilasciate all'atto della consegna. Tutte le opere debbono essere ritirate entro otto giorni dalla chiusura della Mostra.

L'Accademia non assume alcuna responsabilità per guasti e danni alle opere, per furti, incendi ecc., sia che accadano durante le operazioni di disimballaggio o di riimballaggio, sia che si verifichino durante il corso della Mostra.

Saranno conferiti nella predetta Mostra dei concorsi dell'Accademia di Brera anche due premi Tantardini per la scultura di L. 2000 ciascuno. Le norme di tale concorso verranno prossimamente pubblicate dal Comune di Milano amministratore del Lascito.

Milano, 25 ottobre 1911

Per il Presidente
VIRGILIO COLOMBO.

Istituzione Canonica. — Concorso di Architettura.

Premio L. 1500 (lire millecinquecento).

Soggetto: Edifizio stabile, ad uso esposizioni temporanee d'arte e di prodotti industriali, da erigersi nel giardino pubblico di una grande città. Stile libero.

La superficie disponibile è costituita da un'area rettangolare di m. 80 $\times$ 70.

Quest'area non dev'essere totalmente coperta dalla costruzione, ma solo per una porzione, non maggiore ai tre quarti, dovendo l'altro quarto rimanere sistemato pure a giardino e solo chiuso da cancellata.

L'edificio avrà la seguente distribuzione:

A. — Piano terreno: Una sala principale e tre gallerie per esposizioni; due sale di scrittura, due o tre salotti per l'ufficio delle vendite, oltre gli atri, servizi e disimpegni.

B. — Piano superiore: Locali per amministrazione, biblioteca, servizi di posta e telegrafo, nonchè i locali per l'abitazione del direttore, del custode e di un meccanico. Questi appartamenti avranno l'ingresso da scala separata.

C. — Piano sotterraneo: In questo piano, a cui si accederà a mezzo di scale e rampe speciali, saranno disposti, oltre l'impianto calorifero e il deposito del carbone, anche i magazzini per le merci in partenza ed in arrivo, nonchè due piccole officine, una da falegname, ed una da meccanico.

Si richiede: 1 pianta per ogni piano, compreso il sotterraneo, nella scala di 1|100;

3 facciate, nella scala di 1|100;

2 sezioni, nella scala di 1|100.

1 dettaglio della parte principale esterna, ed uno d'una parte principale interna, entrambi nella scala di 1|20.

Relazione informativa sul carattere adottato per la costruzione e sui materiali con cui dovrà essere eretta, sia per ciò che riguarda la struttura, sia per quanto spetta alla decorazione.

Il progetto premiato rimane di proprietà dell'Accademia.

MILANO. — Esposizione Nazionale di Belle Arti (autunno 1912). — La Reale Accademia di Brera aprirà nell'autunno del corrente anno la consueta esposizione artistica nella sede del Palazzo della Società per le Belle Arti. La Mostra si inaugurerà il 13 settembre e si chiuderà il 10 novembre.

Saranno ammesse opere originali di artisti viventi, di pittura e di scultura, non mai esposte in Italia.

Nella sezione di pittura s'intendono compresi i disegni e le incisioni, nella sezione di scultura le placchette e le medaglie.

Affinchè la Mostra possa allogare convenientemente le più importanti manifestazioni di molti artisti italiani, nessuno potrà presentare ed esporre più di due opere dello stesso genere, escludendosi assolutamente le Mostre individuali e gli inviti.

In questa Esposizione verranno conferiti due premi Principe Umberto di L. 4000 ciascuno e tre grandi medaglie d'oro concesse dal Ministero della Pubblica Istruzione. Le norme per il conferimento di tali premi come pure le disposizioni, che riguardano la notifica, la spedizione e la consegna delle opere, la loro ammissione e collocamento, la restituzione ecc., sono contenute nell'apposito regolamento della Mostra, che i singoli artisti interessati potranno avere rivolgendosi direttamente al Segretario dell'Accademia di Brera in Milano.

DOTT. ARDVINO COLASANTI, *Redattore responsabile.*

Roma, [illegible] — Tipografia Editrice Romana, via della Frezza, 57-61



NUOVI ACQUISTI DELLA R. GALLERIA BORGHESE.



La R. Galleria Borghese si è arricchita in questi ultimi anni di un notevole numero di opere d'arte di singolar pregio, sia di scultura, che di pittura.

Dopo che fu destinato a questo insigne Museo il celebre gruppo del Bernini, rappresentante Plutone e Proserpina, già facente parte della raccolta Boncompagni-Ludovisi, dopo il ritorno dei due superbi busti del Card. Scipione Borghese, dopo l'acquisto del busto di vecchia di Scuola berniniana proveniente forse dal sepolcro di Vincenza Danesi in Santa Maria del Popolo, ed infine col recente dono, fatto dalla Direzione Generale del Fondo per il Culto, del non mai abbastanza lodato busto del Card. Domenico Ginnasi, scoperto l'anno scorso dal prof. Giulio Cantalamessa ed illustrato ampiamente e magistralmente dal Cantalamessa stesso in questo *Bollettino*, il gruppo delle sculture di Gian Lorenzo Bernini, esistenti in questo Museo, è venuto ad arricchirsi di tali elementi da potere essere giustamente considerato come il più importante ed il più complesso per chi voglia farsi un'idea esatta della potenzialità plastica del grande scultore.

Delle nuove opere di pittura entrate nella R. Galleria Borghese, e delle quali non è stato data notizia sino a adesso in questo *Bollettino*, dopo l'acquisto dei due paesaggi del Patel illustrati dal Cantalamessa (*Bollettino d'Arte*, 1908, p. 6) dobbiamo ricordare in ordine di tempo: due quadretti di Antonio Canale detto il Canaletto (n. 1696, m. 1768), rappresentanti due vedute di Roma, trovate e riconosciute a Londra dal dott. Ettore Modigliani. Uno di questi quadretti, Tav. I, rappresenta il Colosseo, quale si vedeva prima che alla sua solidità provvedesse Pio VII, col grande sperone di sostegno; l'altro, Tav. II, la Basilica di Costantino, interrata sino circa alla metà delle pilastrate, coi tre grandi archi in sfuggita prospettica, presso al tempio di S. Francesca Romana. Dall'uno all'altro edificio

corre un muricciuolo di cinta, di là dal quale si vedono gruppi di case modeste, e, più lontano, il Colosseo. Ambedue questi dipinti, destinati ad andare uniti ed a farsi riscontro, sono da mettersi nel gruppo, numericamente scarsissimo, dei quadri giovanili che l'artista veneziano, non ancora giunto alla fama altissima a cui pervenne più tardi, eseguì durante la sua dimora a Roma verso il 1719.

In questi due preziosi quadretti vediamo quasi in germe le qualità che il Canaletto svilupperà più tardi nelle sue celebri vedute. Qui egli non è certo al meriggio della sua abilità. Notiamo ancora nella fattura una certa timidezza che è lontana dalla precisione sicura e dalla grandiosità prospettica di certe visioni architettoniche della età più matura. Ma vi è già tutto l'amore, la passione per l'analisi struttiva delle forme architettoniche, che fa delle opere del Canaletto dei veri capolavori. Anche il colorito non ha ancora quella profondità, quella risuonanza luminosa delle opere più evolute dell'artista, ma ha già una preziosità, una finezza di toni, ed una limpidezza che denota tutta la qualità dell'occhio privilegiato del grande paesista.

Egli conserva la sua impronta prettamente veneziana, e non si lascia influenzare dai numerosi *vedutisti* che a Roma l'avevano preceduto, fra i quali erano in prima linea il Baur, il Van Wittel, e quello che a lui si accompagnava, il Pannini.

La vicinanza, il contatto degli artisti di Roma non altera per nulla il suo modo di vedere e di sentire tutto veneziano. Egli sembra anzi trasportare al disopra delle rovine e degli edifici dell'Urbe un poco dell'atmosfera della laguna, e quasi direi anche dello spirito dei veneziani nelle caratteristiche macchiette che popolano i due paesaggi.

Anche nella forma dei camini che sovrastano le case egli ha ripetuto il tipo consueto dei camini veneziani, assolutamente insolito a Roma.

Che si tratti di due opere di Antonio Canale e non del suo nipote Bernardo Belotto, detto parimente il Canaletto, è provato oltre che dalle caratteristiche pittoriche che differenziano i due artisti, da una incisione del tempo, recante il nome del primo Canaletto.

* *

Giuseppe Ribera: **Santa Maria Egiziaca — S. Girolamo.**

A Giuseppe Ribera, detto lo Spagnoletto, erano erroneamente attribuiti nella Galleria Borghese due dipinti: S. Pietro in Carcere liberato dall'Angelo (n. 192) e un S. Girolamo (n. 56). Il primo fu giustamente riconosciuto da A. Venturi come opera di Pier Francesco Mola; il secondo attribuito da Ettore Modigliani e da L. Venturi a Michelangelo da Caravaggio.

In tal modo la Galleria Borghese veniva a trovarsi priva di esemplari dell'arte di colui che sintetizza a Napoli il felice innesto dell'arte caravaggesca colla pittura spagnuola, di colui che in una parola dette la più alta espressione della pittura naturalistica napoletana. Adesso, in virtù di due nuovi acquisti, la Galleria Borghese, può vantarsi di possedere alcuni dei più belli esemplari dell'arte del Ribera.

Uno di questi dipinti rappresenta S. Maria Egiziaca (Tav. III), l'altro S. Girolamo (fig. 1). Si tratta della rappresentazione di due soggetti più volte dipinti dall'artista. La figura della S. Maria Egiziaca, come quella della Maddalena, colla quale viene spesso confusa, e la figura del S. Girolamo erano quelle che meglio di ogni altra si prestavano all'espressione del fervore religioso e della passione estatica che offriva sì largo campo alle ispirazioni dei pittori naturalisti, ed al tempo stesso

costituiva una rappresentazione preferita dagli ordini religiosi e specialmente dai Gesuiti.

Fra i religiosi di quest'ordine il Ribera trovò infatti il maggior numero dei suoi committenti. Con un intuito felicissimo e con una attività veramente meravigliosa, egli appagò i loro gusti moltiplicando le figure dei suoi santi in estasi od in penitenza, mantenendo sempre viva la sua forza di ispirazione, il vigore della sua tavolozza e la facilità dell'esecuzione.

Per queste sue rappresentazioni il Ribera fece una larghissima applicazione di quelle mezze figure, che, dietro l'esempio del loro grande maestro, vennero molti-



Fig. 1. — Giuseppe Ribera detto lo Spagnoletto — S. Girolamo.
Roma, R. Galleria Borghese.

plicate dagli scolari del Caravaggio, i quali crearono così un genere tutto speciale e particolarmente adatto alla rappresentazione delle contemplazioni celesti, delle scene drammatiche e passionali.

Il quadro rappresentante S. Maria Egiziaca era originariamente di dimensioni più grandi di quelle che ha attualmente, come può vedersi dall'incisione che qui riproduciamo per confronto (fig. 2). Un soggetto simile a questo, dipinto dallo stesso Ribera, conservasi oggi nel Museo di Montpellier.

Col petto seminudo, con un rozzo mantello gettato attraverso le spalle, che le ricopre la parte inferiore del corpo, colle mani aggrinzite giunte in atto di profonda compunzione religiosa, la Santa è assorta nella preghiera che, ad espiazione delle sue colpe, eleva ferventemente al cielo da una cupa grotta scavata fra le roccie.

Presso di lei, sul davanti, poggiati sopra un sasso, un teschio ed un tozzo di pane. Questi particolari, offertici dall'incisione, non sono visibili nel quadro, a causa della dimensione ridotta.

Dei due nuovi quadri del Ribera acquistati dalla Galleria Borghese, questo della S. Maria Egiziaca, è, a nostro avviso, da collocarsi, in ordine di tempo, prima di quello del S. Girolamo.

La concezione della figura della Santa, la potente spiritualizzazione di questo triste carcame di ossa e di carne umana, coi segni esteriori più evidenti e più ributtanti del disfacimento, ravvivato da un fuoco interiore che sembra consumare le povere membra, elevandole in una aspirazione sovrumana verso l'infinito, dànno al

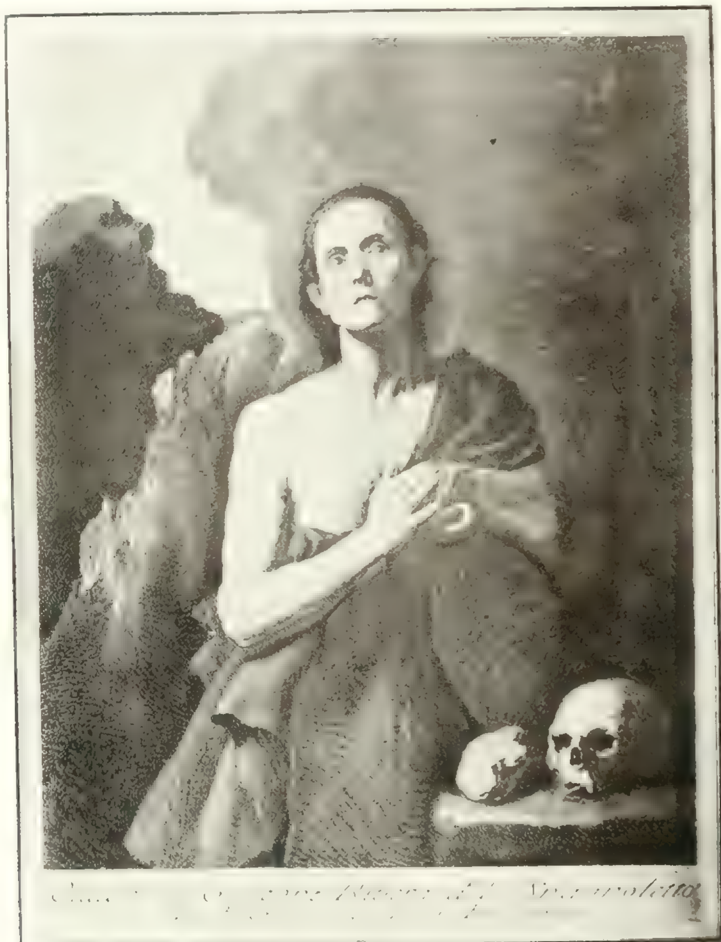


Fig. 2. — Giuseppe Ribera detto lo Spagnoletto: Santa Maria Egiziaca (da una incisione).

dipinto un fascino potente. L'anima travagliata che si sprigiona dagli occhi umidi ed arrossati, che esala da quella bocca disfatta, è come una fiamma vivida, purissima, che rischiara del suo bagliore tutta la tragica oscurità della grotta nella quale si compie il destino fatale della peccatrice.

La efficacia drammatica di questa figura è dovuta in gran parte alla grande forza sintetica con cui l'artista ha cercato di semplificare i suoi procedimenti tecnici. Questa semplificazione, questa sintesi rappresentativa, che subordina i fenomeni pittorici dalla superficie alla intima essenza delle forme ed alla espressione dei sentimenti, fa sì che quasi la figura sembra spogliarsi del peso mortale del suo corpo, per assurgere alla pura rappresentazione dello spirito; essa è carat-



Tav. 1. ANTONIO CANALE detto il CANALETTO **Veduta del Colosseo.**
Roma, R. Galleria Borghese.



Tav. 2. — Antonio Canale detto il Canaletto — **Veduta della Basilica di Costantino.**
Roma, R. Galleria Borghese.

teristica delle opere del Ribera nel periodo più propriamente caravaggesco, ed è più conforme alle massime del Caravaggio stesso, il quale nonostante il potente e qualche volta esagerato verismo delle sue rappresentazioni, non dimenticò mai il vero e profondo significato delle forme, il loro contenuto spirituale. Non così può dirsi per molti degli scolari del Caravaggio, i quali rimasero più impressionati dal naturalismo esteriore che non dalla espressione naturalistica dei sentimenti e delle passioni.

Il Ribera non perdette mai questo contatto col mondo interiore delle idee dei personaggi che egli prese a rappresentare; ma andando innanzi cogli anni, e trapiantatosi a Napoli, che doveva essere per lui il teatro più grande della sua attività e della sua fortuna, accentuò sempre maggiormente la sua tendenza per una ricerca minuziosa di tutto ciò che costituiva il puro fenomeno pittorico della superficie. Lo sorresse sempre la vivezza innata del suo talento, la facoltà di profondo scrutatore di anime, e quindi non cadde mai nel puro convenzionalismo formale, nel basso, insignificante e spesso ributtante verismo di molti suoi contemporanei; ma a questa profonda forza psicologica fece andare di pari passo una accentuazione di ogni particolare anatomico, di ogni accidentalità e subì una tendenza che si è mantenuta anche nell' arte napoletana moderna, di ritrarre con compiacenza i fenomeni accidentali superficiali, con un senso di naturalismo minuzioso. Nelle opere del Ribera la minuzia non fu mai pedanteria, perchè la sua visione larga e sicura lo portò ad accompagnare la compiutezza dei dettagli con una grande vigoria dell'insieme.

Nel San Girolamo acquistato recentemente dalla Galleria Borghese, e che reca la firma dell'artista e la data 1649, è già visibile questa tendenza verso una sempre maggiore accentuazione naturalistica dei fenomeni esteriore della superficie, verso quella peculiare maniera sempre più plastica, più elaborata che è caratteristica delle opere eseguite a Napoli nell'età avanzata, a differenza dello stile più largo, più semplice che riscontriamo nella Santa Maria Egiziaca.

Fra le innumerevoli figure di San Girolamo dipinte dal Ribera questa della Galleria Borghese può certamente annoverarsi fra le migliori per la sapienza anatomica con cui sono intese e rese le membra del Santo, per quel particolare senso di energia che emana sempre dalle opere del maestro anche nella rappresentazione della vecchiaia e del disfacimento della carne, per la vigoria del colorito nel lussureggiante contrasto del grande mantello rosso che avvolge le spalle ed il ventre della figura, col roseo giallognolo delle carni, coi bianchi delicatamente graduati delle vecchie carte e della lunga pergamena che il Santo svolge dinanzi a sè. La composizione, a forma di piramide colla base molto allargata, è concepita con straordinario equilibrio ed armonia.

Le fa da sfondo l'ombra tenebrosa della roccia, aperta a destra contro un cielo tragico di tempesta. Anche qui il paesaggio sembra avere un'anima che si accompagna mirabilmente con quella della persona rappresentata.

*
* *

Pompeo Batoni: **La Vergine col Bambino.**

Le Collezioni pubbliche di Roma scarseggiano di opere di questo artista che è, senza dubbio, uno dei rappresentanti più genuini e più significativi della pittura settecentesca in Italia, e particolarmente di quel periodo in cui gli ultimi splendori del barocco, prolungatosi con speciali modificazioni, fino ad oltre la metà del

sec. XVIII, stanno per cedere definitivamente il campo alla sobria é rigida compostezza della pittura neoclassica. La Galleria Borghese offre nelle ricche decorazioni pittoriche delle sue sale esempi notevolissimi della pittura in quel periodo.

In nessun altro luogo come nella Galleria Borghese, osservando le decorazioni dei soffitti e delle pareti, si può meglio farsi un'idea di quello speciale stile che può chiamarsi di transizione fra il barocco ed il neoclassico. La maggior parte di quelle decorazioni sono state eseguite nel periodo napoleonico, allorchè in Francia il puro stile classico aveva già preso il sopravvento, ed invadeva ogni forma d'arte, penetrando nelle cose più modeste, applicato agli oggetti di uso più comune. In Italia lo stile impero, benchè applicato su larghissima scala, trovò tuttavia una fisionomia tutta sua particolare, specialmente nelle grandi decorazioni pittoriche, appunto per questo tenace attaccamento che i nostri artisti, specialmente i nostri pittori, sentivano verso la grande tradizione dello stile barocco. È insomma uno stile neoclassico più fiorito, più gaio, più mosso, meno freddo e compassato di quello francese.

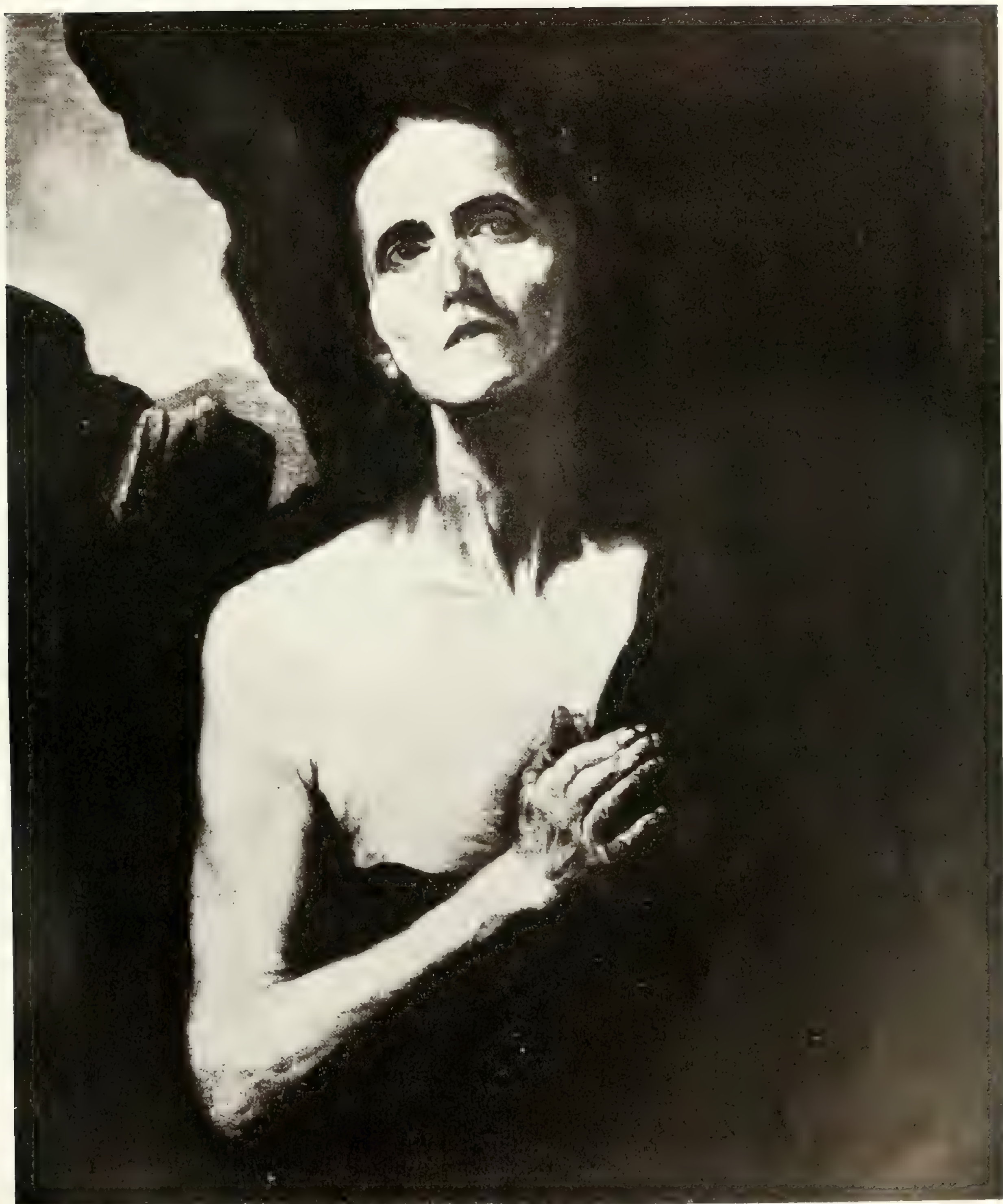
Alle lusinghe del nuovo stile il Batoni piegò leggermente verso gli ultimi anni della sua lunga esistenza (1708-1787). Tutta la sua brillante carriera artistica è un esempio luminosissimo della sua forza di resistenza contro il decadimento della pittura in Italia nel sec. XVIII, e della sua ferma volontà di ravvivare e prolungare gli splendori di quell'arte barocca che aveva dato a Roma un secolo di fulgide glorie artistiche.

La Madonna col Bambino Tav. IV acquistata recentemente dalla Galleria Borghese è una prova della persistenza di quelle tradizioni nell'arte del Batoni, ravvivate pertanto da una grazia tutta nuova, tutta propria del secolo in cui Batoni viveva, e da uno spirito vivace particolare dell'artista che l'ha eseguita.

Ad illustrazione di questo dipinto, attribuito dagli antichi proprietari a Carlo Maratta, mi piace di riferire qui testualmente le parole colle quali il prof. Giulio Cantalamessa ne proponeva e ne raccomandava al Ministero l'acquisto: « Nessuna enfasi settecentistica di composizione, ma una grazia spontanea nel viso bello della Vergine fortemente chiaroscurato, ove la massa ombrosa è illegiadrita da fini riflessi freddi. Il putto è veramente di carne viva, nè si potrebbe forse mai dir compiutamente come il pittore abbia ben sentito il vezzo infantile, e come un giuoco di mezze tinte perlacee aggiunga venustà a quel corpicino. Il disegno non partecipa che sobriamente della convenzione aggraziata e smorfiosetta propria del secolo, e che, in questo caso consiste principalmente nelle dita troppo assottigliate, ed in un certo amor di finitezza civettuola, che si connette al genere di devozione di un secolo raffinato, di cui tutte le espressioni diventano sempre più interessanti.

« Ma chi può astrarsi da questo che direi suggello del tempo (merito o demerito che sia) deve riconoscere nel disegno di questo quadro un sapore che fra i settecentisti è tutt'altro che comune. L'intonazione poi è d'una freschezza e vaghezza che attrae dolcemente.

« Da molto tempo io desideravo introdurre nella Galleria Borghese un quadro dell'ammirato autore della caduta di Simon Mago, dell'artista che compie mirabilmente a Roma la fase barocca, quando il Mengs inizia la neo-classica, onde derivò il glaciale Camuccini. Ma l'opera macchinosa per cui il Batoni ebbe fama, non rivela ogni punto del suo ingegno, nè la parte più amabile, poichè egli era eccellente nel dipingere questi quadretti devoti di destinazione domestica. Un altro io ne conosco, posseduto dal march. Ignazio Lavaggi e provenuto dal Palazzo Barberini, che può dirsi un gioiello. Quello di cui propongo l'acquisto non può



Tav. 3. — Giuseppe Ribera — **Santa Maria Egiziaca.**
Roma, R. Galleria Borghese.

rivaleggiare col primo, ma è molto bello, e prego perciò il Ministero ad assicurarlo a questa Galleria ».

Ed il Ministero, assecondando pienamente i desideri del prof. Cantalamessa, autorizzò l'acquisto del prezioso quadretto, che incontrò immediatamente i favori degli intelligenti e del pubblico, guadagnando un posto di grande considerazione fra gli altri pregevoli dipinti della Galleria Borghese.

* * *

Jakob van Ruisdael: **Marina.**

La piccola raccolta di maestri fiamminghi e olandesi che si conserva nella R. Galleria Borghese si è arricchita in questi ultimi tempi di un'opera superba, dovuta al pennello di colui che fu certamente il più grande di tutti i paesisti della sua regione. Si tratta di una marina di Jacob Ruisdael (Tav. V) che noi abbiamo avuto la fortuna di rinvenire in Roma, e di assicurare alle collezioni dello Stato. L'importanza di tale acquisto apparirà facilmente quando si consideri che fra le Gallerie governative soltanto quelle di Firenze e di Torino, potevano vantare alcuni rarissimi esemplari del grande paesista olandese, e quando si pensi al posto che occupa il Ruisdael non solo nella storia della pittura olandese, ma in quella della pittura di paesaggio in genere.

Jacob Ruisdael appartiene ad una famiglia di artisti molto numerosa, che conta, in un certo momento, non meno di quattro paesisti, la personalità dei quali è stata per molto tempo incerta e confusa. Egli fu dunque pittore di razza e di tradizione. Nacque ad Haarlem fra il 1628 e il '29 da Isacco van Ruisdael, fratello di Salomone. Salomone, nato verso il 1600 fu buon paesista, formatosi alla scuola di Esaïas van de Velde, Pieter de Moly, e sopratutto di Jan van Goyen. Eseguì paesaggi nello stile di quest'ultimo, tanto che spesso riesce difficile distinguere la mano dell'uno da quella dell'altro. I due pittori corrono per un certo tempo sopra due strade parallele, sia per la scelta dei soggetti come per la loro maniera di trattarli, con una leggera differenza nell'intonazione che di solito è fredda e grigia in Salomone Ruisdael, bruna e calda in van Goyen. Più tardi l'arte di Salomone subì dei notevoli cambiamenti, forse per l'influenza del nipote Jacob, il quale veniva esplicando ed affermando nelle sue marine e nei suoi paesaggi tutta la sua potente personalità.

Jacob studiò da prima probabilmente sotto lo zio Salomone a Haarlem, ma fu influenzato fortemente anche da Allaert van Everdingen. Lavorò ad Amsterdam dal 1657 al 1681 e morì a Haarlem nel 1682.

Il dipinto da noi acquistato per la Galleria Borghese rappresenta uno dei motivi preferiti da Jacob Ruisdael. Presso un'ombrosa scogliera, sulla quale un molino a vento agita le sue ali, popolata di alcune casette rustiche e protetta da una palizzata verso il mare, vengono a sbattersi violentemente le onde agitate dalla tempesta. Alcune grandi barche munite di una potente alberatura, sulle quali sventola la bandiera olandese, abbassate le vele, hanno cercato riparo presso la riva. Altre barche colle vele spiegate tentano di avvicinarvisi, per fuggire la furia dei venti. Nel cielo si addensano fosche nubi; le grandi masse di vapore acqueo assumono forme fantastiche, proporzioni colossali, e si accavallano, si inseguono con un effetto drammatico, di una tragicità sorprendente. Una grande nuvola bianca nel fondo, che è come il fuoco luminoso del quadro, sembra illuminata da una luce vivida lontana che si fa strada attraverso gli strati dell'atmosfera carica di elettri-

cità. Nessun altro maestro ha saputo rendere al pari di Ruisdael la materia, la qualità stessa delle nubi, la loro leggerezza, il loro grado diverso di densità, sia che esse si aprano lasciando intravedere dei limpidi lembi di azzurro dopo la tempesta, sia che si agglomerino foriere di nembi e di procelle, squarciate dai fulmini, agitate pazzamente dal vento, sia che si inargentino ai raggi vivi del sole e lascino filtrare sulla sottostante campagna una sottile pioggia di luce proiettando sulla terra e sul mare grandi masse di ombra; nessuno meglio di Ruisdael, sentendo l'animo profondo della natura, ha saputo interpretare la corrispondenza intima che esiste sempre fra il cielo e il paesaggio sottostante.

Osservatore acutissimo, egli seppe contemperare felicemente l'elemento naturalistico con quello fantastico, e rivestirlo di una leggera tinta di malinconia romantica. Ebbe una straordinaria predilezione per gli effetti tragici, e adottò spesso un partito di chiaroscuro quale si ritrova in questa marina, invasa per metà dall'ombra densa del nuvolo che sovrasta sulle acque a sinistra, e rischiarata verso l'orizzonte da una vivida luce simile ad un fascio luminoso, che ci rivela la presenza di alcune barche in lontananza, contro il cielo procelloso, leggermente arrossato all'orizzonte.

Come descrivere la straordinaria profondità atmosferica di questa scena, la delicatissima armonia di certi grigi argentei del cielo, che si legano col verde cupo e profondo delle acque, il riflesso della luce sulla schiuma delle onde che si frangono presso la riva, l'incrociarsi dei loro movimenti, l'affannoso ansare di questo mare che vive di una vita propria, che è animato dall'anima stessa della natura passata attraverso il temperamento sensibilissimo di Jacob Ruisdael?

Chi potrebbe mai credere che un tale artista, di cui oggi le più celebri Gallerie del mondo ricercano avidamente le opere, abbia condotto una esistenza meschina, finita quasi nella miseria? Il pubblico del suo tempo poco intendeva la profondità dell'espressione e l'intimità del sentimento che egli sapeva infondere ai suoi paesaggi solitari, ed i suoi quadri non trovavano acquirenti. Per vendere più facilmente i suoi paesaggi egli si vide costretto a ricorrere agli amici, che volentieri si prestavano ad animarli con macchiette di contadini, di pescatori, di pastori, di animali. Artisti come Vermeer di Delft e Adriano van de Velde, ed altri minori come Linghelbach, Berchem, Wouwerman coadiuvarono in questo intento il celebre paesista.

Jacob Ruisdael ebbe una influenza notevolissima sui migliori paesisti olandesi suoi contemporanei; tutti raccolsero una parte dell'eredità gloriosa da lui lasciata. Fra i più grandi ed i più originali basterà ricordare Hobbema, specializzatosi poi nella rappresentazione dei celebri molini olandesi. Fra i minori Jan van Kessel e Jan Renier de Vries furono suoi imitatori. E la schiera numerosa dei marinisti come Porcellis, Simon de Vlieger, Jean van de Capelle, Willem van de Velde il giovane e Backhuysen guardarono tutti con profitto alle opere del grande caposcuola.

La marina da noi acquistata non è animata da nessuna figura, ciò che significa che essa è uscita tutta dal pennello di Jacob, il quale in tal caso non ha voluto distrazioni di sorta alla concentrazione di un momento psicologico della natura, sembrandogli che questo mare avesse già di per sè stesso abbastanza vita da non richiedere la presenza di alcun essere animato.

In basso, a destra leggesi la firma dell'artista: *J. Ruisdael.*

Il quadro può considerarsi come una variante di quello rappresentante un soggetto simile, ed esistente nel museo del Louvre. Nelle linee generali i due dipinti hanno una strettissima somiglianza; se non che in quello della Galleria Borghese



La Madonna col Bambino

riscontriamo delle differenze nelle proporzioni generali del quadro, nel lembo di spiaggia a destra, sul quale invece di una capanna, sorge un molino a vento, nel numero e nella forma delle imbarcazioni galleggianti sui flutti in tempesta.

Un altro quadro di J. Ruisdael riproducente un motivo analogo a questo, conservasi nella Galleria di Amsterdam.

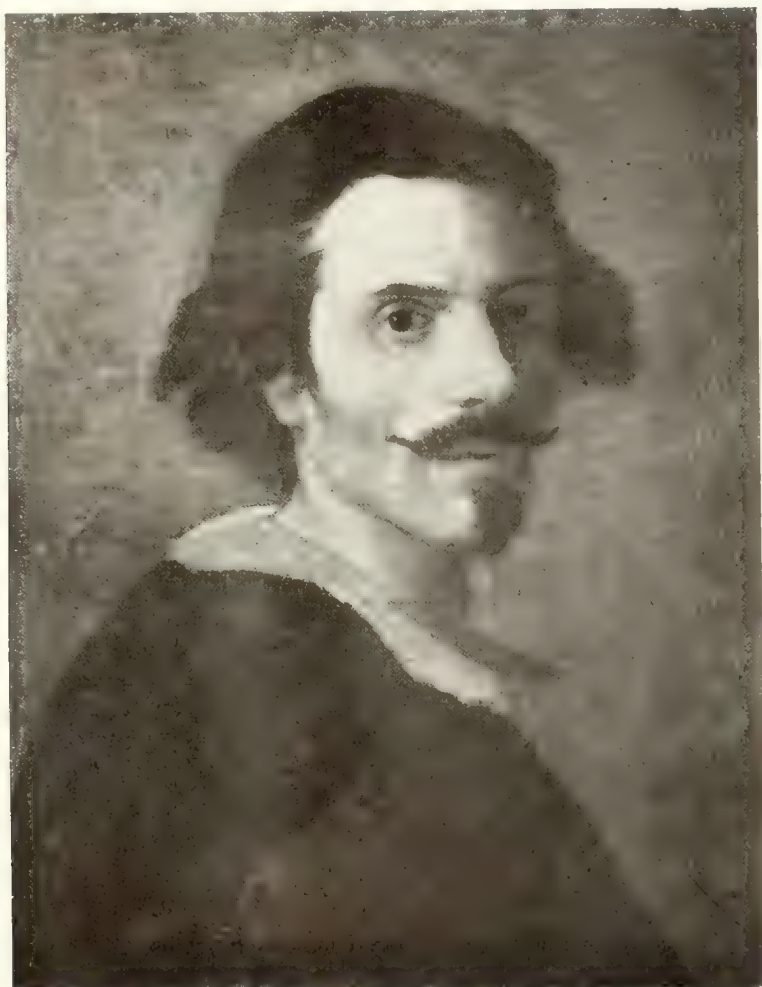


Fig. 3. — Gian Lorenzo Bernini Autoritratto.
R. Galleria Borghese.

*
* *

Gian Lorenzo Bernini: **Autoritratto.**

Questo dipinto (fig. 3), che ha figurato recentemente alla Esposizione del Ritratto in Firenze, e già da noi illustrato nel *L'Arte* (anno XI, fasc. V) è stato gentilmente donato a questa Galleria dal proprietario Sig. O. E. Messinger. E nessun luogo invero era più adatto della Galleria Borghese per accogliere un'opera di tal genere, giacchè qui si conservano le opere più insigni del grande scultore seicentista.

Oltre l'importanza che ha questo ritratto per il fatto che esso ci trasmette fedelmente le sembianze del suo autore, esso ha un notevolissimo pregio anche per le sue qualità intrinseche e per la rarità delle opere pittoriche del Bernini.

Quando Maffeo Barberini, che già fino dal tempo di Paolo V, aveva preveduto grandi cose dall'ingegno del Bernini, fu assunto al pontificato col nome di Urbano VIII (1623), concepì nella sua mente l'ambizioso disegno che Roma potesse giungere a produrre sotto il suo regno un altro Michelangelo, tanto più che, come narra il Baldinucci (1) « già eragli sovvenuto l'alto concetto dell'altar maggiore di S. Pietro, nel luogo che diciamo la Confessione, come ancora di far dipingere a lui tutta la loggia della Benedizione. In seguito a ciò il Bernini « per lo spazio di due anni continui, attese alla pittura, voglio dire a far pratica di maneggiare il colore, attesochè egli già la gran difficoltà del disegno coi suoi grandissimi studi superato avesse. In questo tempo, senza lasciare gli studi dell'architettura, fece egli gran quantità di quadri grandi e piccoli, i quali oggi nelle più celebri Gallerie di Roma, ed in altri degnissimi luoghi fanno pomposa mostra ».

Più oltre il Baldinucci stesso, dopo aver esaltato le grandi qualità dei disegni di corpi umani del Bernini, nei quali si scorge sempre « simmetria meravigliosa, maestà grande, e una tal freschezza di tocco che è proprio un miracolo » aggiunge (pag. 67) che è concetto molto universale che il Bernini sia stato il primo che abbia tentato di unire l'architettura con la scultura e la pittura in tal modo che di tutte si facesse un bel composto. Il Bernini, sempre a dire del Baldinucci, « fece ben presto tali progressi nell'arte della pittura, che si vedono di sua mano, oltre a quegli che sono in pubblico, sopra 150 quadri, molti dei quali sono posseduti dall'eccellentissime case Barberini e Chigi, e da quella dei suoi figliuoli, ed un bellissimo e vivo ritratto di sua persona si conserva nella tanto rinomata stanza de' ritratti, di proprie mani, dei gran Maestri nel Palazzo del Serenissimo Granduca ».

Questo ritratto di cui parla il Baldinucci è quello stesso che oggi si conserva nella collezione di autoritratti della Galleria degli Uffizi. Esso ci presenta il Bernini a mezzo busto, di tre quarti a destra, vestito semplicemente di nero con un largo colletto bianco, in modo del tutto simile a quello donato dal Sig. Messinger alla Galleria Borghese, colla sola differenza che nel ritratto degli Uffizi l'artista è girato un poco più di fronte verso lo spettatore. Nella collezione Messinger esiste un altro ritratto, un abbozzo rapido e vivacissimo, che è da porsi in relazione con questi due. Quello donato alla R. Galleria Borghese ha pure tutta la freschezza di una pittura eseguita fugacemente alla brava, con una larghezza ed una vigoria da far pensare a Velasquez. Ma il confronto colla pittura degli Uffizi, che per la testimonianza quasi contemporanea del Baldinucci, è da attribuirsi al Bernini, ci induce a ritenere anche questo eseguito dallo stesso artista. La tecnica è assolutamente identica nei due quadri, eseguiti probabilmente a poca distanza di tempo, date le caratteristiche fisionomiche proprie della stessa età, anzi si può dire di uno stesso momento nella vita dell'artista. E questo momento è da determinarsi negli anni che seguirono immediatamente l'elezione di Urbano VIII (1623), e nei quali il Bernini attese assiduamente alla pittura.

È oltremodo interessante osservare questo ritratto colla scorta delle parole scritte dal Baldinucci stesso: « Fu il cav. Gian Lorenzo Bernini, uomo di giusta statura, di carni alquanto brune, di nero pelo, che poi incanutì l'età. Ebbe occhio spiritoso e vivace con forte guardatura, ciglia grandi e di lunghi peli; fu ardente nell'operazioni e col suo parlare efficacemente imprimeva.

(1) Baldinucci, *Vita del cav. G. L. Bernino*, Firenze, 1682, pagg. 10-11



Tav. 5. — Iacob Ruisdael — **Marina.**
Roma, R. Galleria Borghese.

« Nel comandare con nulla più che lo sguardo, atterriva; fu assai disposto all'ira, onde facilmente si accendeva, e a chi di ciò il biasimava, rispondeva, che quello stesso fuoco, che più degli altri era solito infiammarlo, facevalo anche operare assai più che altri non soggetti a tal passione non fanno.

« Quello stesso naturale caloroso tennelo sino all'età di 40 anni in istato di poca sanità, onde non poteva senza danno di quella soffrire non che i raggi del sole, gli stessi riverberi, che però fu solito patire di emicrania. Coll'avanzarsi poi degli anni, scemando l'eccedente calore, si condusse a stato di perfetta salute, la quale egli poi godè sino all'ultima sua infermità ».

Abbiamo detto che le opere pittoriche del Bernini sono oggi di un estrema rarità. Noi sappiamo infatti che egli distrusse in seguito molte pitture che aveva eseguito negli anni giovanili, volendo che la sua fama rimanesse affidata soltanto alla sua produzione scultoria e architettonica. Fra i quadri del Bernini che si sono conservati, il più noto è quello di S. Maurizio nella Galleria Vaticana de' Musaici. Accanto ad alcune scorrettezze di forma e ad alcune trascuratezze di tecnica, anche questo dipinto rivela una foga pittorica non comune, e certe qualità di larghezza e di bravura che permettono di riavvicinarlo agli autoritratti in discorso. Ma in questi, e specialmente in quello entrato ora nella R. Galleria Borghese, il Bernini si dimostra più fortemente pittore. La testa magra e nervosa è modellata con rara sapienza, con un colore di una tonalità bassa e sobria. Gli occhi vivacissimi si affissano nella mente dell'osservatore con una penetrazione inquietante. La bocca è sormontata da baffi non troppo lunghi. Un breve pizzo ricuopre il mento. Una particolarità caratteristica che si riscontra ugualmente, insieme a molte altre, in questo ritratto ed in quello degli Uffizi, è il segno scuro che segna duramente, scultoriamente, la linea di divisione fra le labbra. Anche i capelli sono trattati in un modo del tutto analogo, specialmente intorno alla fronte, dove il colore stesso delle carni si prolunga fluidamente nelle chiome con pennellate larghe e sicure.

A completare le notizie iconografiche sul Bernini, ed a porgere interessanti termini di confronto con questo ritratto, ci piace ricordare qui i principali ritratti dell'artista per ordine cronologico (1). Essi sono i seguenti: il primo un ritratto inciso da Ottavio Leoni (Biblioteca Sarti, collezioni di ritratti di Ottavio Leoni, segn. 57, E, 26), nel quale il Bernini è rappresentato in età di 25 anni. Un secondo ritratto eseguito a carbone esistente nella Collezione Chigi, rappresenta il Bernini in età un poco più avanzata del precedente, ed è dovuto forse alla mano di qualche scolaro. Un terzo, disegnato a sanguigna, di mano dello stesso Bernini, nella Galleria Corsini a Roma. Un quarto, ad olio, nella Galleria degli Uffizi a Firenze, ed è quello che abbiamo già ricordato. Nella raccolta Chigi esiste ancora un altro disegno (5°) eseguito con grande vigoria, forse dall'artista stesso, e rappresenta il Bernini di faccia, in una posa ed in una età prossima a quella del ritratto degli Uffizi e di quello della Galleria Borghese.

Dai ritratti giovanili sopra ricordati si passa a quelli che ci rappresentano l'artista in età avanzata. Fra questi uno (6°) esistente a Roma in casa del conte Andreozzi, ritenuto esso pure dal Fraschetti (loc. cit.), come autoritratto. Un altro (7°) molto pregevole, di mano di G. B. Gaulli detto il Baciccia, esisteva presso il barone Geymuller a Londra, e fu inciso da Arnoldo Van Vesterout in una splendida incisione che può vedersi stampata in principio della monografia stessa del Fraschetti.

(1) Cfr. G. Fraschetti, *Il Bernini*, p. 432.

Un altro (8°) pregevolissimo autoritratto del Bernini, a matita, si conserva nel Museo di Weimar, e fu fatto dall'artista poco prima della sua morte.

Il superbo autoritratto del Bernini eseguito dal Baciccia, che si conserva nella Galleria Corsini di Roma (9°), fu pure eseguito quando il grande scultore era in età molto avanzata (fra i 70 e gli 80 anni).

Infine è molto opportuno ricordare qui, trattandosi della R. Galleria Borghese, un'opera che sebbene non possa dirsi un vero autoritratto del Bernini, tuttavia ci tramanda essa pure le sembianze fedeli dello scultore, e cioè la statua del David che si conserva in questo stesso Museo.

Per questa statua, come sappiamo dallo stesso Baldinucci, il Bernini ritrasse il proprio volto; « ed è cosa notabile che mentre egli la stava lavorando, a somiglianza di se medesimo, lo stesso cardinal Maffeo Barberini volle più volte trovarsi nella sua stanza e di sua propria mano tenergli lo specchio ».

* *

Girolamo Savoldo: **Tobiolo e l'Arcangelo Raffaele.**

Di Girolamo Savoldo la R. Galleria Borghese possedeva una testa di giovane, di tipo e di fattura giorgionesca, dipinta con vivezza e diligenza. Forse essa fu eseguita dal vero per il tipo del San Giovanni nella Deposizione dalla Croce esistente nel Museo di Berlino. Tuttavia, per il suo carattere di semplice studio, è assai lontana da rappresentare adeguatamente l'arte del Savoldo, la cui personalità ha una notevolissima importanza nella storia della pittura italiana, specialmente per i rapporti che intercedettero fra le scuole di Brescia e di Venezia, e per il fatto che nelle opere di lui troviamo un vivido riflesso del fuoco e della fantasia di Giorgione.

Il quadro rappresentante *Tobiolo e l'Angelo* (Tav. VI) entrato recentemente nella R. Galleria Borghese, ci rappresenta il pittore nel modo più degno, e ci offre uno degli esemplari più importanti della sua arte.

Il Prof. Giulio Cantalamessa rinvenne ed identificò questo prezioso dipinto, attribuito anticamente al Tiziano, e proveniente dal Palazzo Alfani di Perugia, ed al Cantalamessa dobbiamo essere veramente grati se, in virtù della sua ferma volontà, e del calore col quale ne raccomandava al Ministero l'acquisto, il quadro ha potuto essere assicurato ad una delle più importanti collezioni dello Stato.

Girolamo Savoldo nacque a Brescia verso il 1480, ma dimorò lungamente a Venezia. Lavorò per breve tempo anche a Firenze e a Treviso. Morì circa settantenne dopo il 1548. Pietro Aretino ne parla come di uno dei pittori più famosi del suo tempo. Il Vasari lo disse capriccioso pittore, ma lo lodò per le sue fantasie, e ricordò di lui, fra le altre opere, quattro quadri nella casa della Zecca in Milano, con effetti di notte e di fuochi. E per gli effetti notturni egli ebbe infatti una speciale predilezione. Amò illuminare i panneggiamenti delle sue figure con luci vivide, dare alle carni riflessi caldi rossastri, e raggiunse spesso una grandiosità ed una solennità di espressione veramente impressionante.

Giovane ancora, aveva già abbandonato la maniera belliniana che si intravede in varie opere sue. Non aveva ancora preso passione per la monumentalità ed il movimento alla Tiziano, quando dipinse questo quadro. Si direbbe che egli si trovava allora in un momento di raccoglimento su sè stesso, riflettendo quasi nella sua arte quello che era lo svolgimento generale di tutta la scuola veneziana. Prima



L'Angelo e Tobia

che la tradizione quattrocentistica si interrompesse per lasciare libero corso alla fiumana della produzione cinquecentistica, Venezia ebbe un momento di sosta e di raccoglimento. Così avvenne a Savoldo. E tanto per lui quanto per la scuola, questa sosta e questo raccoglimento sono simbolizzati da un nome: Giorgione; il quale significa tutto un programma: trarre dalle cose i valori sentimentali che solo le persone avevano sino allora rivelato; arricchire quindi l'orchestra pittorica di motivi del tutto nuovi, di suoni meno squillanti forse, ma più ampi, meno afferrabili ma più avvolgenti, più atti a carezzare, a sedurre dolcemente.

Per ciò quando Savoldo si propose la scena dell'Angelo e di Tobiolo, non pensò, come in genere avevano fatto i suoi predecessori, a fare camminare i due in aperta campagna nel ritorno dalla pesca, o a mostrarli affaccendati in quella. Immaginò l'angolo chiuso ed ombroso di un bosco, mentre l'ombra e il silenzio avvolgono tutte le cose. Il cielo è solcato da fosche nubi, il paese lontano di un azzurro oscuro, vago, indefinito nella sua forma; e soltanto qualche riflesso di luce lontana giunge fra le foglie sulle persone, le sfiora, senza turbare troppo il mistero dell'ombrosa oscurità nella quale sono raccolte.

Di questo mistero la testa in ombra del Tobiolo sembra la nota dominante. Il giovinetto ha già compiuto il suo atto vittorioso, e si rivolge verso l'Angelo a guardarlo, colla piena coscienza del valore dell'atto compiuto, ma senza superbia, senza millanteria, con reverente rispetto ma senza adorazione.

Nell'Angelo è come il sentimento di una natura superiore, sovrumana. Le grandi ali bianche sono tese in alto, come a protezione; la mano destra è portata in avanti con atto di incitamento carezzevole più che di comando, tanta è la sicura tranquillità dell'atteggiamento, tanta è la forza superiore nella sua divina coscienza.

In quell'atto tranquillo è attuata tutta la sua superiore volontà. Il volto incorniciato da lunghi ricci inanellati è assorto in un rapimento come di sogno; gli occhi guardano verso il vuoto con leggiera mestizia.

Savoldo ha sentito intimamente, profondamente, la poesia di quell'angolo di bosco ombroso ed il soggetto biblico ha servito a lui mirabilmente per prestare un titolo alla sua visione d'amore.

P. D'Achiardi.

PER L'INTERPRETAZIONE DI UN AFFRESCO FAMOSO. *

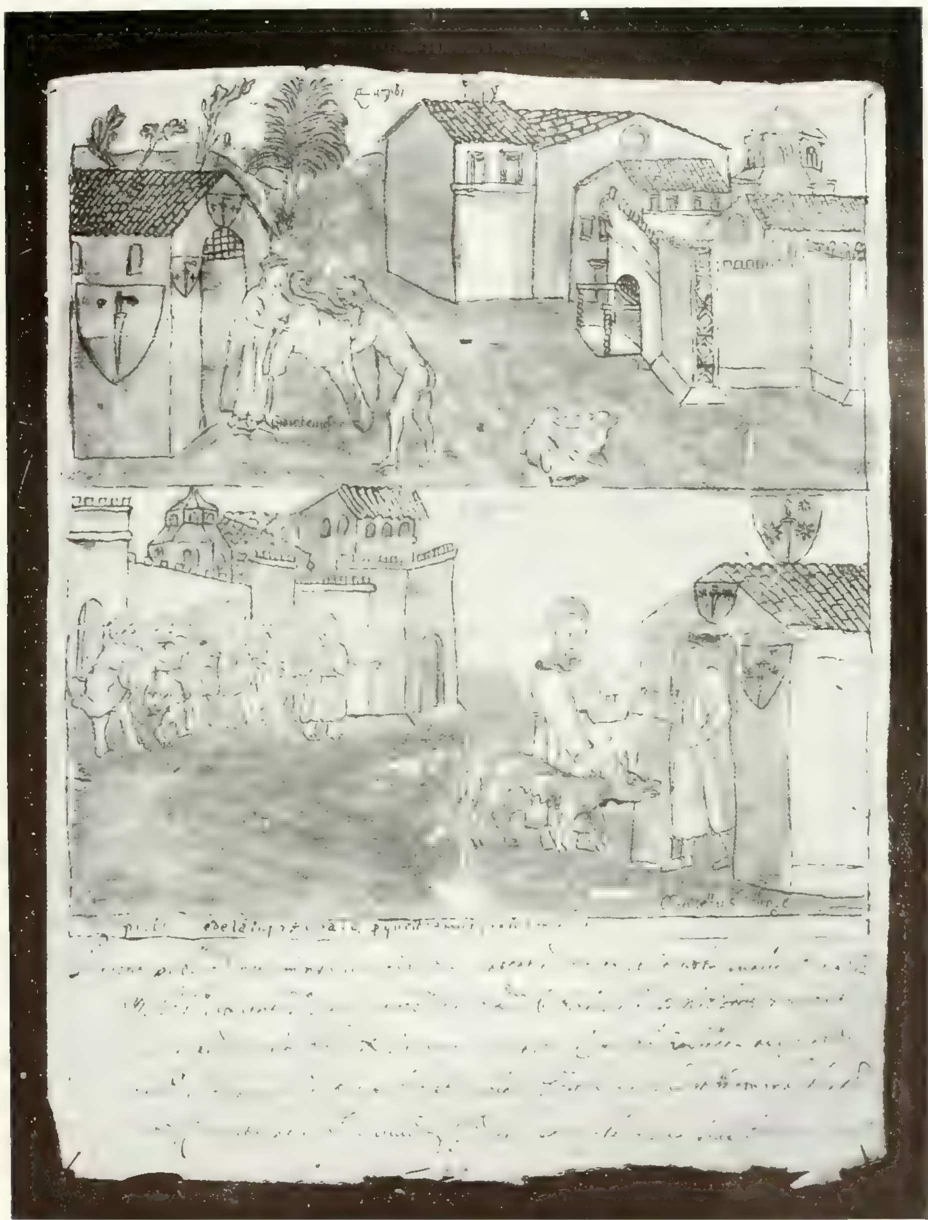
II.

Se, dunque, l'affresco Eugubino non ci conduce nè a Loreto, nè ad Assisi, vediamo se per avventura esso non ci guidi meno lontano. Rammentiamo prima che quell'affresco nel convento de' Francescani non era solo. Gli altri dipinti, che ornavano il convento, sono purtroppo scomparsi tutti, fuori d'un solo, un Crocifisso con santi, che ha la data del 1525 e fu restaurato nel 1773; ma fortunatamente l'ambizione di una famiglia, che ardeva dal desiderio di trovar prove di sua antica nobiltà, e la cortigianesca premura di un erudito Eugubino del secolo XVII, Vincenzo Armanni, ci hanno lasciato riproduzioni, autenticate da atti notarili, di due di essi: uno rappresentava san Francesco, rivestito da quell' amico suo, del quale è già memoria nelle più antiche tradizioni Francescane e qui era indicato il nome, « *Giacomellus Spade* »; l'altro, san Francesco, che conduceva la lupa domata alla casa dello stesso uomo, di cui ancora si leggeva il nome « *Giacomellus* » *Spadelonge* » (1). Dov'erano questi affreschi? A quanti ebbero recentemente occasione di parlarne, sembra non sia mai venuto il dubbio che non fossero nello stesso chiostro, dov'è il dipinto che noi studiamo; anzi, il Pagliari osservò che, essendo detto da uno de' rogiti che nelle pareti di quel chiostro erano figurate « *varia et*

* **Vedi fascicolo precedente.**

(1) I disegni, rappresentanti i due affreschi, furono dichiarati conformi all'originale da cittadini di Gubbio e Anton Maria Valentino stese il rogito, in latino, il 28 marzo 1653; li ebbe poi il Bartolomasi e li riprodusse il Faloci (fig. 2, p. 11), pubblicando (pp. 8-10) il documento (vedi fig. 8 del presente lavoro). Un secondo rogito, in italiano, venne fatto dal notaio stesso il medesimo giorno e conteneva una descrizione, avvalorata da insigni cittadini, laici ed ecclesiastici, de' due affreschi: il documento fu pubblicato parzialmente dall'Aroldo (*Epitome Annalium Ordinis Minorum*, I, Roma, Tinassi, 1662, coll. 27-28) in una incisione, che riproduceva novamente, ma con differenze non lievi il primo affresco (fig. 9). Ma nè l'Aroldo nè il Faloci danno la seconda parte, assai notevole, del rogito, ch'io tolgo da quell'ammasso incondito di notizie raccolte dall'Armanni, che ha il nome di *Istoria Spada* (*Arch. Armanni*, II - A-18). Dove, infatti, nell'incisione dell'Aroldo è detto « *Il secondo fatto, etc. Questo 2° fatto* » *non si stampa per essere sopra altra materia* »; il rogito del Valentino continuava: « *Il secondo fatto poi,* » *dipinto nella maniera predetta, che, havendo san Francesco resa piacevole la divorante lupa nel* » *piano della medesima città, egli la conduce alla casa d'un huomo, nelle cui facciate sono tre arme* » *dipinte nel medesimo modo che si è detto di sopra, et a i piedi di detto huomo sono scritte con gli* » *stessi caratteri Longobardi tali parole, cioè* Giacomellus Spadelonge *e non solo le arme, ma* » *la casa e l'huomo mostrano d'essere i medesimi in questa seconda historia che sono nella prima, se-* » *bene l'huomo nella seconda si vede con la barba e di maggiore età che nella prima. Le quali cose* » *tutte sono state diligentissimamente osservate da noi, che in testimonianza del vero ci sottoscriviamo* » *di propria mano, affermando quanto di sopra* ». Si noti, però, che nel disegno non si leggono le parole: « *Giacomellus Spade longe* », ma « *Giacopellus longe* », e null'altro. Sul rivestimento di san Francesco vedi la *Legenda I* di Tommaso da Celano (l. c., n. 16, p. 20; nella recentissima edizione del Faloci-Pulignani, *Miscell. Franc.*, XII, 1910, a p. 18); la *Legenda maior* di san Bonaventura, cap. II, n. 6 (nelle cit. edizioni, carta IX-b, e p. 18), e cf. MAZZATINTI, *S. Francesco d'Assisi e Federico Spadalunga di Gubbio* (*Miscell. Francesc.*, V, 1890, p. 76 sgg.), e FALOCI, *S. Francesco e il monastero di San Verecondo presso Gubbio*, ivi, X, 1906, p. 3 sgg.

» *plura gesta S. Francisci de Assisio* », rimaneva, con ciò stesso, escluso che qualcuno degli affreschi rappresentasse soggetti non puramente Francescani (1); e il Faloci si servì addirittura delle notizie dateci su que' dipinti per convalidare con ra-



(Fot. Gavirati).

Fig. 8. — Un disegno del 1653 di antichi affreschi del chiostro Francescano.

gioni, che non fossero soltanto artistiche, la sua asserzione sull'età di quello, ch'è oggetto del suo lavoro (2). Ma, se si fossero letti con maggiore attenzione que' do-

(1) Pagliari, pp. 17, 34; cf. anche Faloci, *La S. Casa*, 44.

(2) Il Faloci, infatti, escluse che que' dipinti, e con essi il nostro, eseguiti « *con roza et antica ma-* » *niera* », potessero esser dello splendido quattrocento (p. 37). Ma, anche se si fosse trattato di un solo chiostro, non era detto che fossero rozze ed antiche *tutte* le pitture, ma solo quel ciclo Fran-

cumenti e la testimonianza del Bartolomasi e la lettera scritta a questo dal Ranghiasci e pubblicata dallo stesso Faloci (1), si sarebbe visto che questi affreschi non erano nel primo chiostro, attiguo alla chiesa e che serviva da cimitero, ma in » *luogo antico et hoggi poco praticato* », in un portico, che limitava dal lato di mezzodì il secondo chiostro del convento, trasformato già allora in un orto (2). In quel portico, che fu nel secolo XVIII demolito per innalzarvi un'ala nuova (3), abitata già dal Bartolomasi e ridotta ora a stanza de' carabinieri, erano dipinti, come lasciò scritto il Ranghiasci, che li aveva veduti giovinetto, « *varj fatti della vita del se-* » *rafico Padre, in dodici eguali riquadri, compartiti a fresco sulla parete, a chiaroscuro* » *cenerino, con figure un terzo minori del naturale, sotto l'immediata trabatura del tetto* »; il fatto della vestizione di san Francesco era nel primo quadro, quello della lupa nel quinto; gli altri, poichè questi due si riferivano a san Francesco ed a Gubbio avranno assai probabilmente rappresentato altri episodi della ricca tradizione Eugubina sul santo di Assisi (4). È quindi certo che questi affreschi appartenevano ad altra serie da quella che cominciava o finiva, secondo che le pitture si succedessero a partire dalla sinistra o dalla destra dell'ingresso, con l'affresco di cui ci occupiamo.

Le riproduzioni, che ne abbiamo ora, non consentono di tener per sicura l'opinione, che pur non sembra improbabile, del Ranghiasci e di « *parecchi... in-* » *tendenti di pitture* » che gli affreschi del secondo chiostro siano stati eseguiti « *sullo* » *spirar del decimoterzo secolo* » (5). A ogni modo, senza stabilire la priorità di quelli o del nostro, poichè erano tutti in uno stesso convento ed eseguiti per cura o almeno sotto lo sguardo de' frati d'un medesimo ordine, non pare irragionevole ammettere che i più antichi di que' dipinti abbiano esercitato qualche efficacia su chi

cescano, di cui discorrono i rogiti, nè è detto che in un secolo artisticamente progredito tutte le opere siano belle a un modo. E troppo leggermente il Faloci affermò che gli affreschi, dove si leggeva il nome di Giacomello Spada, e, al solito, per arbitraria illazione, anche il nostro, erano anteriori a quell'anno 1300, in cui un documento della custodia [illegible] chiama Federico il pietoso donatore della veste (p. 38 sgg.). Quello che è narrato dai frati [illegible] non può essere il dono, nè tanto meno il nome dello Spadalunga, ma la pietà de' tre discendenti, in favore dei quali è steso quel documento, e l'augurio finale de' Minori di Gubbio ai loro confratelli [illegible] [illegible] basta ad escludere che nel [illegible] sia necessariamente contenuta una comparazione fra la testimonianza de' frati e quella dell'affresco; nè quelli erano così bene informati, come crede il Faloci, poichè l'Armanni dimostrò che Federico non era proavo, ma « *abavo* » del canonico Filippo e de' fratelli (*Istoria Spada;* cf. anche BARTOLOMASI, pp. 69-70). La miglior soluzione della divergenza era stata indicata già dallo stesso Armanni e dall'Aroldo (coll. 25-26) ed è accolta ora dal Golubovich (*Bibl. bio-bibl.* [illegible], I, [illegible], Quaracchi, 1908, pag. 145): i figliuoli di Berto Spadalunga, viventi al tempo di san Francesco, erano tre, Antonio, Federico e Giacomello, tutti e tre poterono aver parte nel dono; i discendenti di ciascuno ne diedero merito al proprio antenato.

(1) BARTOLOMASI, pp. 27 e 32. FALOCI-PULIGNANI, *[illegible]*, pp. 50, 53 sgg.

(2) Il rogito italiano del Valentino ricorda il « *secondo claustro* », quello latino il portico « *in* » *[illegible]* ». Il Ranghiasci scrive che il portico era « *[illegible]* » *meridionale* ». Sulla struttura antica del convento, cf. BARTOLOMASI, p. 88 sgg. Il P. Antonio Tortorisi, rettore della chiesa di san Francesco, al quale sono gratissimo per molte sue cortesie, mi scrive che quest'orto mostra assai charamente d'essere un antico chiostro.

(3) Il Bartolomasi, p. 71, nota 1, dice che il portico fu demolito nel 1752; nella lettera, che gli scriveva il 30 aprile 1810 il Ranghiasci, è la data del 1758 (BARTOLOMASI, p. 32; FALOCI, l. c., p. 53), che il Bartolomasi [illegible] a p. 88.

(4) TOMMASO DA CELANO, *[illegible]*, nn. [illegible], 133, 134, 136, 142 (ed. d'Alençon, pp. 68, [illegible], 141, 145). *[illegible] II*, n. [illegible] (p. 251). *[illegible]*, nn. 71, 137, 165, 167, 177 (pp. [illegible], 419-420, 422). *Opusc. liturgica*, p. 440, n. 10.

(5) BARTOLOMASI, p. 32. FALOCI, l. c., p. 53.

eseguì i più recenti. E perciò non è inutile osservare con maggior attenzione che non si sia fatto fin qui le riproduzioni degli affreschi perduti, pur tenendo conto

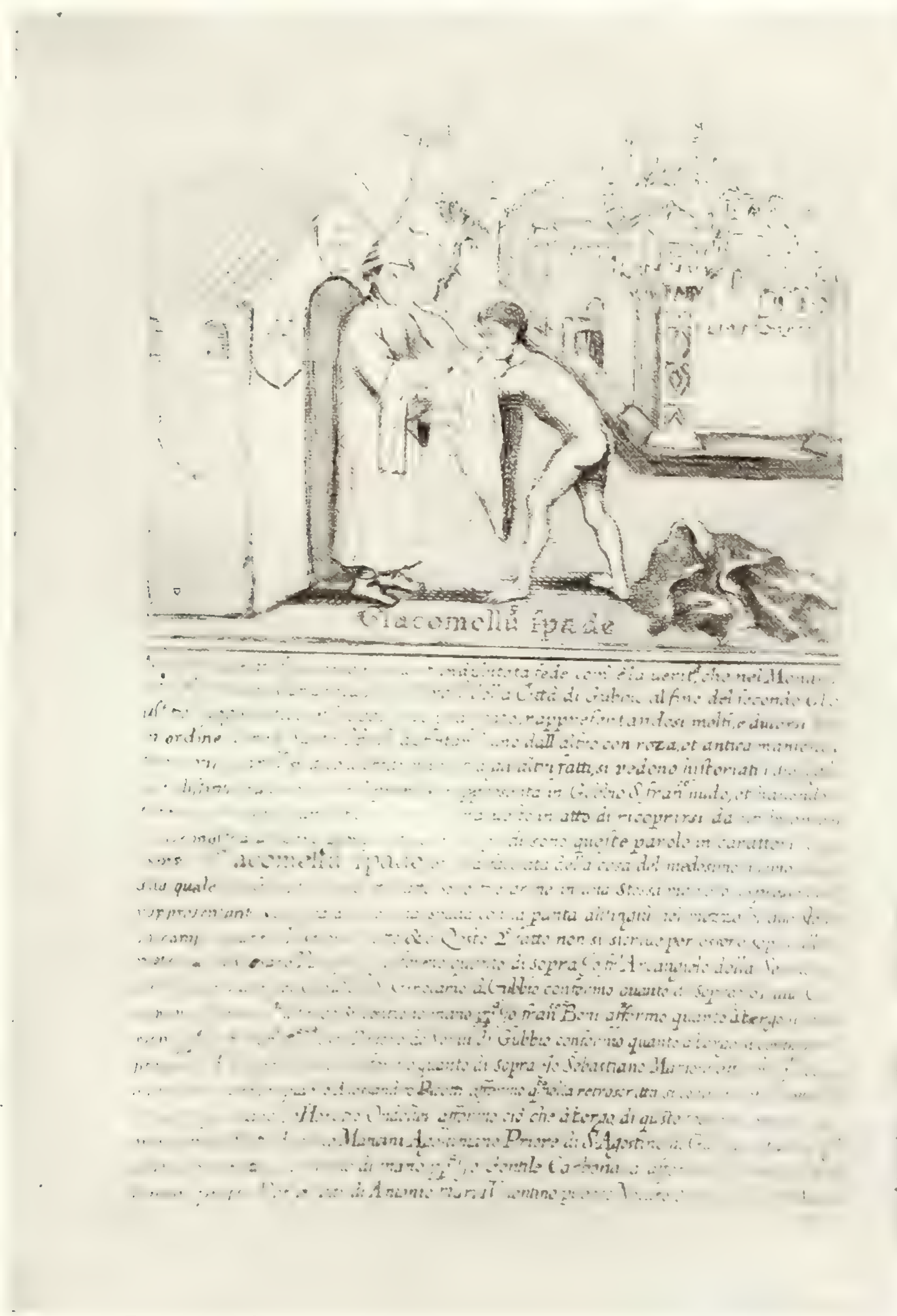


Fig. 9. — Altro disegno del 1653 di un antico affresco Eugubino (da un'incisione dell'Aroldo).

che ne abbiamo un « *rozzo disegno* » (1) e che le attestazioni notarili affermavano concordar esso con l'originale quanto alla sostanza e soprattutto quanto all'esser di-

(1) Ivi, rispettivamente, p. 27 e 50.

pinto sulla facciata della casa di Giacomello lo stemma degli Spada, perchè nel resto le differenze dovevano esser notevoli, se due riproduzioni della medesima opera presentano la città con aspetto stranamente diverso (1). Noi vediamo, nel primo affresco, una città dalle mura merlate, con merli quadrangolari (guelfi) (2), dagli alti edifici sovrastanti alle mura, dalla porta che s'apre più alto del piano stradale; il ponte levatoio indica che innanzi ad essa corre un canale o un torrente; la città s'indovina nella prima riproduzione, si vede chiaro nella seconda appoggiata ad un colle. Fuori e di fronte, in modo tuttavia da non aver l'ingresso rimpetto alla porta, ma da aprirsi in una direzione parallela alle mura, è una casetta con una porta ad arco, che giunge fin sotto al timpano, col tetto di tegole a due pendenti, con due finestre arcuate sulla parete sinistra, che sola si vede. Il piano, su cui essa sorge, è più basso di quello della città; dietro apparisce un monte boscoso e in una delle riproduzioni si nota accanto ad essa un albero più alto della casa e di ogni altro edificio; nella riproduzione medesima si può rilevare dal confusissimo disegno un fabbricato sulla cima del monte. La città è Gubbio: il fatto, l'attestazione de' documenti, il nome in caratteri gotici non permettono di dubitarne; la casetta è quella di Giacomello, ch'è sulla porta in atto di donare a san Francesco la veste: sono anche dipinti, forse di mano più tarda, enormi stemmi con la spada. L'altro affresco rappresenta ancora la stessa casa e la stessa città e noi possiamo a buon diritto integrarlo con i particolari, che il pittore non rappresentò o il disegnatore non riprodusse, come le finestre della casetta e il monte boscoso. La dimora di Giacomello è anche qui fuori di città e orientata, rispetto a questa, allo stesso modo, sebbene la posizione reciproca sia rovesciata: qui anche più chiaramente si vede ch'essa si trova più in basso, in luogo selvoso. A questa casetta conduce san Francesco l'animale feroce da lui miracolosamente domato; il pittore, il quale, seguendo forse una tradizione Eugubina diversa da quella che si rifletterà nelle leggende Francescane, rappresenta — piacesse o no al buon Padre Bartolomasi — non un lupo, ma una lupa (3), immagina anche, o perchè trovasse appoggio nella medesima tradizione, o perchè volesse dar gloria a Giacomello Spadalunga, che il santo abbia preso « *per questo amico* » la belva e per lui l'abbia ridotta a far pace, e rinunzia volentieri a rappresentare le due scene, che pur dovevano colpire, e colpi-

(1) Figg. 8 e 9. Delle due riproduzioni del dipinto della vestizione la seconda mi sembra meno rozza, ma anche meno fedele; non si dimentichi che essa passò per un'altra mano, quella dell'incisore.

(2) Una particolarità aggiunta dal pittore o dai disegnatori dev'esser il fregio della torre d'angolo, del quale non ricordo esempio nelle nostre città medioevali: certo non ve n'è alcuna traccia in quello che rimane delle mura di Gubbio: esso manca, del resto, nella riproduzione dell'affresco della lupa. Nella fig. 9 le mura hanno merli a coda di rondine, ma le mura di Gubbio li avevano guelfi certamente, com'è infatti nell'altre due riproduzioni.

(3) Il Bartolomasi, il quale voleva combattere l'ipotesi che nella bestia domata s'avesse da veder soltanto il simbolo d'una peccatrice, spese molte pagine a sostenere che si trattava proprio di un lupo, non di una lupa (p. 10 sgg.; cf. Faloci, *Il lupo*, p. 34 sgg.); ma non mostrò d'avvedersi che nel disegno dell'antico affresco, anche a non tener conto delle parole « *Lupa malefica ne* [illegible] ecc. », e delle altre « *vede la lupa rapace* », ch'egli immagina indovinate malamente più tardi essendo scomparsa l'antica scrittura (p. 29), è rappresentata fuor di dubbio, come in tutti i monumenti Eugubini, una lupa. E questo potrebbe dar anche non poco a pensare ai sostenitori dell'ipotesi del lupo-barone o del lupo-bandito, fra i quali, accanto al Sabatier, al Tamassia e al Garavani, s'è posto anche il Jørgensen (*Saint François d'Assise...*, *trad. par* T. de Wyzewa, Paris, Perrin, 1911, p. 147), e far ricredere il Della Torre, il quale riteneva che su questo punto si fosse ormai « *venuti ad una conclusione* » (*I Fioretti*, Torino, Paravia, 1909, pag. 70, nota 12).

rono, l'immaginazione de' pittori, il primo incontro di Francesco con frate lupo e il patto d'amicizia rinnovato solennemente in mezzo a testimoni infiniti, sulla piazza di Gubbio (1).



(*Fot. Gavirati*).

Fig. 10. — S. Francesco, la lupa e l'albero alto
(affresco del sec. XVII, a sinistra del coro della Vittorina).

E, tornando alla fine all'affresco nostro, ancora una volta abbiamo qui un piccolo edificio, fuori d'una città, volto in modo da guardare parallelamente alle

(1) Sotto al disegno è scritto in caratteri antichi: « . . . . *vede la lupa rapace, per* » *questo amico prese e fece pace* », Secondo la leggenda Francescana, invece, san Francesco converti bensi il lupo « *fuori della terra* », mentre il popolo guardava da lontano, ma lo condusse poi tosto « *alla piazza* », dov'egli parlò e si fece dar fede dal popolo e dalla belva. A Gubbio, in una chie-

mura, in luogo più basso, innanzi a un monte boscoso. È una chiesetta, non una casa, e lo mostrano l'occhio nel timpano e il campanile, ma la porta e il tetto sporgente sui lati, non sul timpano, e le due finestre arcuate, più ampie qui dove lo spazio era maggiore che ne' disegni dell'affresco perduto, fanno già sospettare, e di qui venne a me la prima idea di questo studio, che la chiesetta sia la casa di Giacomello, divenuta casa di Dio. E cresce il sospetto, quando si confronti quella chiesetta con gli edifici antichi di Gubbio, perchè la facciata è certo più semplice, ma pure ricorda notevolmente la facciata di una chiesa famosa nella prima storia cristiana di Gubbio, San Giovanni Battista (1), e le finestre ad arco, lo notò già il Pagliari, trovano in Gubbio infiniti riscontri (2) e la costruzione a pietre rettangolari rammenta il modo di fabbricare degli Eugubini, a partir dall'età in cui sorgeva l'antico teatro, e il campanile a vento somiglia a quelli che s'innalzano su molte piccole chiese di Gubbio e de' dintorni — ne ricordo uno sulla porta della chiesetta antica di San Paolo fuori di porta Vittoria —, più recenti certo dell'affresco, ma che per la frequenza loro lasciano pensare a un tipo comune riprodotto da secoli.

A Gubbio ci richiama il paesaggio dipinto nell'affresco: chi, uscendo di città per l'antica porta di Sant'Agostino, oggi Romana, prenda a destra per l'attuale via del Cavarello e, sceso buon tratto verso il piano, rivolga lo sguardo indietro, vedrà aprirsi una stretta valle fra due monti, le cui pendici sembrano incontrarsi prima di giungere alle falde, boscoso l'uno ora, il monte di San Girolamo, detto già di Sant'Agostino, e boscoso in antico, sicchè il luogo, dove si ritirarono, a mezzo il secolo XIV, a vivere secondo la regola Agostiniana alcuni Eugubini e vennero poi i Minori, era chiamato luogo della selva (3); erboso l'altro monte, l'Ingino, con alberi più radi e uliveti seminati sulla ripidissima china, levantesi sulla breve vallata con una caratteristica sporgenza, che l'affresco riprodusse esagerando: appoggiata alle falde del monte

setta, innalzata nel 1618 e detta di San Francesco della pace, mostrano una pietra, sulla quale il santo avrebbe parlato al popolo accorso; e un discepolo del Damiani rappresentò ne' palazzo de' Consoli san Francesco con la lupa, sopra la pietra, in mezzo alla folla, nella piazza della città (cf. anche BARTOLOMASI, p. 10; FALOCI, p. 34; FRATE DIEGO DALLE GROTTE DI CASTRO, *Meraviglie di S. Francesco in Gubbio*, Gubbio, Romitelli, 1886, p. 35). La particolarità che il santo s'avviasse con la lupa alla casa dello Spada, osservò già il Bartolomasi, « *non rinviensi notata da verun altro o scrittore o pit-* » *tore* » (p. 20; FALOCI, p. 51); e il Rangiaschi, per metter d'accordo le due tradizioni, scrisse che « il » *feroce lupo, reso mansueto dal nostro* [illegible] *porta* » *della casa dello stesso Giacomello* », come se questa nell'affresco fosse rappresentata dentro a Gubbio. Ma non è da escludere che sia esistita qui una tradizione popolare, la quale sarebbe stata sopraffatta dalla leggenda Francescana, ma getterebbe su questa, per la conformità della sostanza e la diversità de' particolari, una luce inattesa.

(1) Vedi ciò che ne dice il Colasanti [illegible] volume su Gubbio (Bergamo, Arti grafiche, 1905, *Italia artistica*, n. 13, p. 70) e osservane la riproduzione a p. 30.

(2) Così in quelle del piano superiore della casa del capitano del popolo (COLASANTI, p. 45; PAGLIARI, fig. 4, p. 9) e in quelle, che, [illegible], s'aprono sul fianco del mirabile palazzo de' Consoli verso via Gattapone.

(3) Vedi la lettera del vescovo Giovanni al priore e al convento de' frati di San Girolamo « *de monte Sancti Augustini* », con cui egli erige canonicamente il monastero secondo la regola Agostiniana (8 dicembre 1350 [illegible]) e detto con la chiesetta ivi esistente di San Girolamo « *locus de* » *Sylva ab omnibus nuncupatur* » (SARTI, *De episcopis Eugubinis*, 192-93) I Francescani vi stettero poi per un certo tempo con gli Agostiniani [illegible] soli e rimangono tuttora i Minori (ivi, 191-92; cf. anche ARMANNI, *Chiese e monasteri di Gubbio*, ms. nell'*Arch. Armanni* I-B-19; BARTOLOMASI, 72).

è la città, Gubbio (1). Ed è ben essa, o io m'inganno, la città del nostro dipinto: alta, chi la veda dal luogo che già indicammo, la porta, abbia inteso il pittore di rappresentare quella ch'è oggi porta Romana o, come pare probabile, la più antica, che si vede tuttora sopra a questa, presso a San Marziale (2); sotto alla porta una discesa ripida, e scorrente innanzi a quella e alle mura il Cavarello. E le mura di Gubbio, che facevano angolo a destra di quella porta, avevano guelfi i merli ed erano sormontate da torri e aperte da feritoie, vere spaccature longitu-



(*Fot. Gavirati*).

Fig. 11. — Il monte Ingino (a sinistra) e quello di San Girolamo (a destra), da via del Cavarello, presso la Vittorina: alle falde dell'Ingino la porta quadrangolare e le mura di Gubbio; sul monte di San Girolamo il convento.

dinali affatto disadorne, quali restano ancora presso porta Romana. La città antica, nell'età Umbra e nella Romana, sorgeva nel piano, ma nel medioevo fu riedificata « *su per il monte in forma di fortezza con le torri et munitioni* (3) », e nel 1188,

(1) Fig. 11; cf. anche, per la veduta complessiva de' tre monti di Gubbio, la fig. 17 e, per la direzione della via, la fig. 13.

(2) Qui appunto, secondo il cronista Eugubino Francesco Picotti (*Istoria di Gubbio*, ms. nell'*Arch. Armanni*, III-XVII-B-12, pp. 87, 102, 141) terminava verso il piano la città prima che fosse iniziata, per opera del vescovo sant'Ubaldo (1131-61), la nuova cinta di mura, che infatti anche memorie più antiche attribuiscono a lui (vedi la vita del santo, scritta dal suo successore Tebaldo, in Sarti, p. 98, e cf. p. LXI). Ma ser Guerriero ci dice solo che al tempo di sant'Ubaldo « *forono edificati li mura de la terra verso el monte* » (*Cronaca*, in *RR. II. SS.*, XXI, par. IV, nuova ed. a cura di G. Mazzatinti, Città di Castello, Lapi, 1902, fasc. 6-7, p. 6); e forse la cinta verso il piano rimase per alcun tempo la stessa, o il pittore, non troppo informato di queste particolarità cronologiche, immaginò che fosse lassù la cinta anche al tempo di san Francesco. Il convento di Sant'Agostino, che si vede ora fuori della porta presso il torrente, non esisteva al tempo a cui ci riporta l'affresco, essendo stato iniziato dopo il 1253 e compiuto soltanto nel 1294 (Colasanti, 72).

(3) Fra Girolamo da Venezia, *Cronica della città d'Ugubbio*, *RR. II. SS.*, l. c., 98; il cronista visse nella prima metà del sec. XVI. Il Picotti, posteriore del resto di un secolo, sembra con-

quand'era già nato Francesco d'Assisi e viveva Giacomello Spadalunga, Clemente III concedeva agli Eugubini di trasportare le reliquie de' santi dalla vecchia città al monte « *ubi civitas de novo construitur* » (1): ad ogni modo, dalla posizione, donde è preso il panorama, la parte che rimaneva in piano non si poteva vedere; si vedevano bensì le alte mura inerpicantisi sul monte dietro alla città e comprendenti nel loro circuito una parte disabitata ora e da secoli (2), che il nostro pittore rappresentò sparsa d'ulivi e sprovveduta di case. Non s'innalzava ancora, nell'età a cui ci riporta l'affresco, quel meraviglioso palazzo de' Consoli, del quale



Fig. 12. — Il refettorio presso la cattedrale di Gubbio.

forse il pittore aveva veduto ne' primi suoi anni la costruzione (3); ma sorgevano altri edifici sacri e profani, in quello stile gotico, che appunto allora si andava divulgando e affermando tra noi, sorgeva forse, o potè credere il pittore che sorgesse, l'antico refettorio accanto alla cattedrale, che, alto, guardava verso il piano dalle tre bifore stupende (4); potevano sorgere torri non dissimili da quelle che il pittore rappre-

traddire asserendo che la città, distrutta dagli Ungari nel 917, fu rifabbricata nel piano alle radici del monte; si rammenti però che questa città per lui arrivava verso il piano a San Marziale (pp. 86-87).

(1) Kehr, *Regesta pontificum Romanorum · Italia pontificia*, IV, Berlin, Weidmann, 1909, pp. 83-85: il privilegio è del 20 ottobre 1188.

(2) Picotti, l. c.

(3) Il palazzo, che è attribuito da alcuni ad Angiolo da Orvieto, dai più a Matteo di Giovannello di Matteo (Gattapone), fu innalzato tra il 1332 e il 1340 (Colasanti, 80-81)

(4) Fig. 12. Non intendo tuttavia identificare con certezza i due edifici, per quanto non sembri trascurabile l'osservazione che, in corrispondenza d'essi, le mura verso il monte s'innalzano più che nell'altre parti, sia nell'affresco, sia nelle rovine oggi esistenti, sia in una pianta antica di Gubbio, che il priore Ignazio Cassetta eseguì nel secolo XVII per l'Armanni e che si trova oggi nel palazzo de' Consoli (fig. 13). Un fabbricato con tre finestre laterali, che sembrano bifore, si vede anche

sentò: una, tozza e non merlata, ch'egli riprodusse accanto all'edificio dalle bifore, ricorda singolarmente quelle che s' innalzano ancora sulla vecchia città (1), a quel modo che non manca nell'affresco qualche traccia di quelle cupole, ch'erano rappresentate, se non ne hanno trasformato l'aspetto i disegnatori secenteschi, nelle pitture perdute (2). Del resto, quanto ai particolari può sorgere qualche dubbio, nè il pittore avrebbe voluto o potuto riprodurli con minuziosa esattezza; ma la veduta generale



Fot. Gavirati.

Fig. 13. — Pianta di Gubbio disegnata nel sec. XVII dal priore Ignazio Cassetta (palazzo de' consoli): porta Sant'Agostino è a destra, di fronte al convento dello stesso nome; via del Cavarello scende da essa a destra, presso il torrente; l'antica porta presso San Marziale s'apre più a monte, a destra di chi entri da porta Sant'Agostino; la cattedrale e il refettorio stanno nella parte alta della città; San Francesco è nel piano presso la porta del Marmoreo.

della città e la sua posizione rispondono bene non solo all'aspetto presente (3), ma assai più alle riproduzioni dateci dalle scomparse pitture di San Francesco, dalle antiche piante di Gubbio (4), in particolare da un paliotto intagliato in legno dal

nella riproduzione dell'affresco della lupa. Quando sia stato costrutto il refettorio non so, nè m'è riuscito di trovarne memoria negli scrittori di cose Eugubine; l'attigua cattedrale è della seconda metà del secolo XII (Colasanti, 106-7).

(1) Cf. la fig. 8, p. 23, del Faloci con la fig. 2 in questo lavoro, con le incisioni a pp. 11, 13 e 17 del Colasanti e, in particolare, con la torre del marchese Cavalli, p. 16.

(2) Trasformato è senza dubbio l'aspetto della città nella riproduzione data dalla fig. 9. Il nostro affresco, accanto all'edificio dalle bifore, ha una torre allargantesi in alto a modo di piccola cupola con quattro finestre e un altro edificio a forma di cupola nell'angolo a sinistra.

(3) Figg. 2 e 17.

(4) Ne ho rammentato una più su, altre sono pure nel palazzo medesimo: vedine una, riprodotta in proporzioni più piccole dal Reposati (*Della Zecca di Gubbio*, tomo II, Bologna, Dalla Volpe, 1773, pp. 438-39).

Maffei, nel quale è figurato l'incontro di Federico Barbarossa con sant'Ubaldo (1): allo scultore del cinquecento e al pittore del trecento la Gubbio, ch' era stata testimone della fortezza e del valore del vescovo Ubaldo e aveva visto, cinquant'anni dopo, passare, assetato di amore e di povertà, Francesco d'Assisi, doveva apparire, ed apparve, sotto non dissimile aspetto.

E tuttavia noi possiamo recare per la nostra tesi una prova inaspettata e forse di maggior valore di quelle addotte fin qui. Notò il Faloci che a piè dell'affresco sono fasce di vario colore con iscrizioni e ricordò un piccolo frammento superstite d'una di esse, nel quale si potrebbe leggere nella seconda riga « *de* » *Piperno* » — le altre parole, essendo scoloriti i caratteri neri, sono quasi affatto



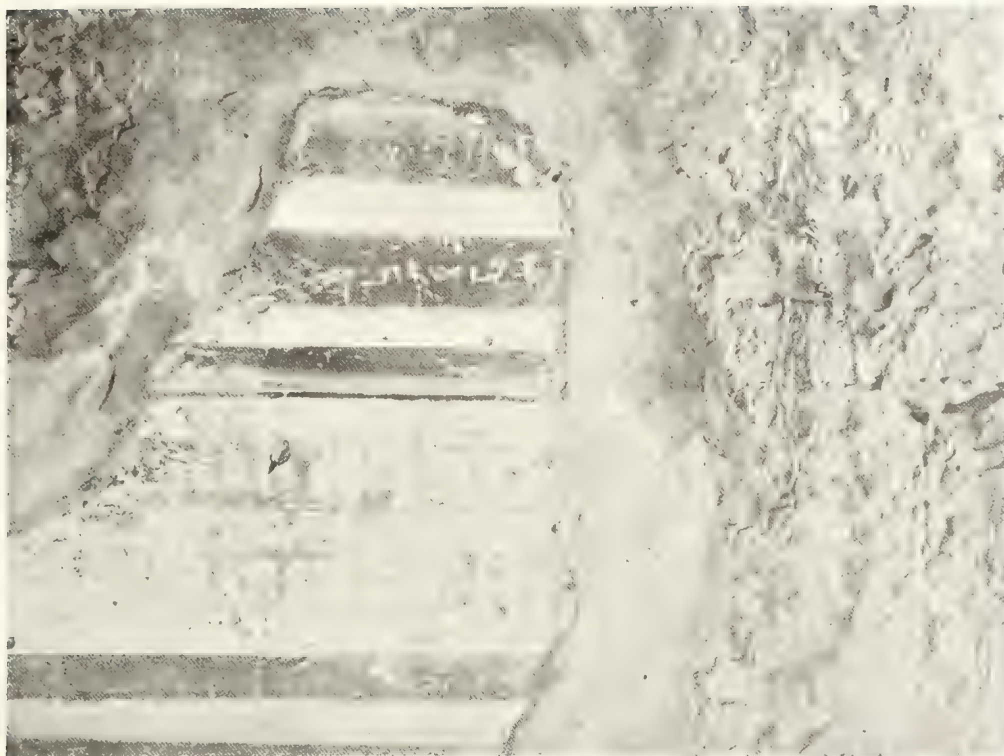
Fig. 14. — L'incontro di Federico Barbarossa con Sant'Ubaldo
(paliotto del Maffei, sec. XVI, nel palazzo de' consoli in Gubbio)

indecifrabili (2) — e riprodusse una data graffita « *fra le altre cose, ...in epoca assai* » *posteriore al dipinto* » nella fascia rossa di sotto, 16 dicembre 1421 o 1471 (3). Ma in quella fascia si possono leggere anche altre parole, di ben maggiore importanza per noi. Sono prima due finali, difficili a rilevare, ma in cui si potrebbero indovinare per avventura un « *...cesco* » e un « *...llo* » — i nomi forse di san Francesco e di Giacomello? —; seguono, dopo una lacuna dovuta allo scrostamento dell'intonaco, altre due parole chiarissime « *la lupa* » e, dopo un segno irriconoscibile, forse un *d*, o un segno di divisione, il nome della città, « *Agobbio* ». E si potrebbe dubitare ancora che questo nome indicasse la patria del pittore o si riferisse altrimenti a persone od a cose Eugubine, sebbene esso sia scritto proprio sotto alla porta della città; ma il ricordo della lupa non consente di pensare a soggetto, che non abbia diretta attinenza col miracolo avvenuto nel piano di Gubbio. Quelle parole saranno posteriori all'affresco, per quanto siano più antiche certo della data

(1) Si trova anch'esso nel palazzo de' Consoli (fig. 14): si osservino le mura con merli guelfi, la città appoggiata alle falde [illegible] e nella parte più alta disabitata.

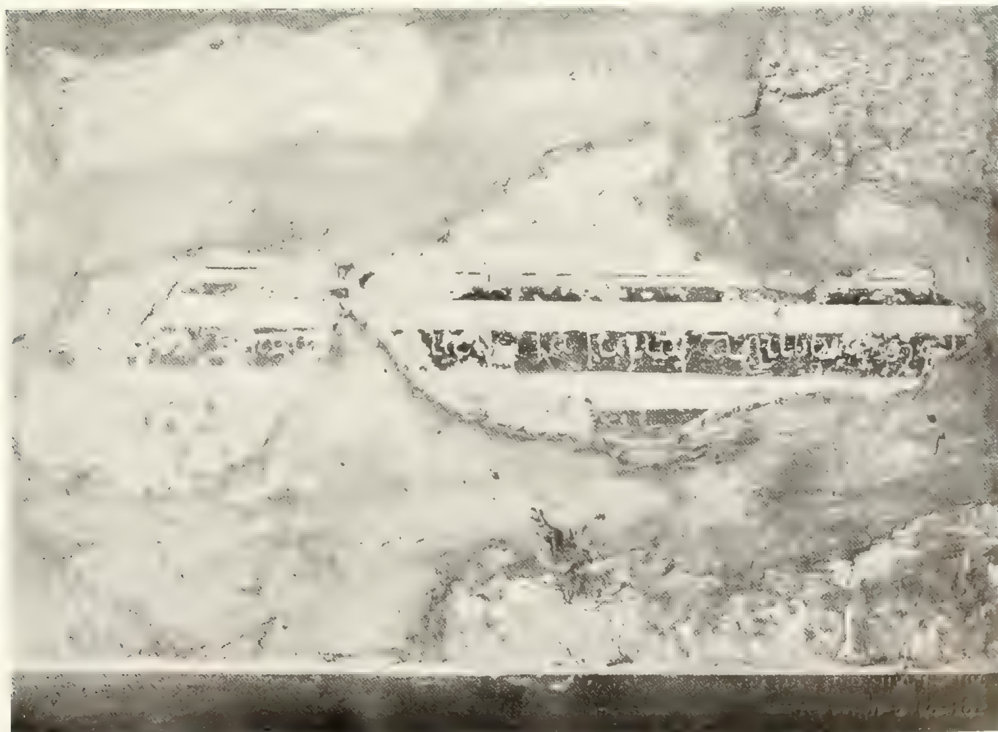
(2) Nella riga superiore [illegible], che è forse la finale della parola [illegible].

(3) Vedi [illegible], p. 27. Sulla lettura dell'anno sono incerto anch'io.



(*Fot. Gavirati*).

Fig. 15. — Le fasce alla base dell'affresco, verso destra: sulla fascia rossa è graffita una data.



(*Fot. Gavirati*).

Fig. 16. — La fascia rossa alla base dell'affresco, verso sinistra, con le parole « *la lupa* » e « *Agubbio* ».

graffita sulla medesima fascia e non sembrino più recenti de' primi anni del secolo XV (1); ma il vederle scritte, a non molti decenni dall'età del dipinto, quando l'aspetto antico della città, de' suoi dintorni, della piccola chiesa e il ricordo de' fatti potevano essere familiari ad ognuno, dà indizio assai forte, vorrei dire sicuro, che la città medioevale dell'affresco deva essere veramente identificata con Gubbio.

Infine, a Gubbio o, se si vuol meglio, all'Umbria, sembra riportare anche la figura di Maria, che campeggia in mezzo all'affresco. Le ricerche del Faloci non sono riuscite a indicarci che un solo tipo Lauretano di Madonna, che ricordi in qualche modo l'affresco di Gubbio (2), e, d'altro canto, la Concezione Immacolata, a cui i Francescani professarono fin dalle origini loro uno specialissimo culto (3), non si soleva, prima del secolo XVI, rappresentare con l'immagine di Maria, ma con una complessa figurazione storica (4): il dipinto Eugubino sarebbe dunque nell'un caso e nell'altro una eccezione. Quell' immagine è piuttosto assai somigliante all'Assunta, quale apparisce tuttavia in un'età più recente, poichè, per tutto il trecento e anche ne' primi decenni del quattrocento, è raro trovarla senza la scena della morte o il sepolcro vuoto, e la Vergine è bensì chiusa in un'aureola, ch'è portata da angeli, ma sta seduta sopra un trono, ora in atto di preghiera, ora con tranquilla maestà di regina (5). Non s'apporrebbe forse male chi vedesse, invece, in quell'immagine un tipo analogo a quello della Madonna della misericordia. Certo, non vi sono, poichè la composizione pittorica qui non lo consente, i fedeli ricoverati sotto il mantello di Maria, nè questo è disteso nel notissimo atto di protezione (6); ma la figura ritta, senza il Bambino, sopra a una città, e la veste cadente a ricoprirne i piedi e lo stesso ampio manto e lo sgabello

(1) Fig. 16.

(2) È il tipo datoci da' due intarsi del secolo XVI, esistenti nella sagrestia di Loreto (figg. 28 e 29, pp. 70-71), i quali, tolta l'orientazione diversa delle casette, sono perfettamente identici: esso rappresenta la Madonna entro un'aureola a mandorla, circondata da testine d'angeli, ma a mezza figura e con le mani congiunte in atto di preghiera. Del resto, non solo [illegible] da vedere con la pittura di Gubbio l'antichissima statua attribuita dalla tradizione Lauretana a san Luca, nè quell'ipotetico affresco della Santa Casa, che sarebbe, secondo il Faloci, riprodotto in un dipinto Tolentinate del 1454 e in altre antiche figurazioni (p. 62 segg. e figg. 22-26), ma neppure nelle altre antiche immagini della Vergine Lauretana, indicate dal Faloci e non anteriori, a ogni modo, al secolo XVI, v'è alcuna somiglianza con la Madonna dell'affresco Eugubino: una rappresenta Maria inginocchiata sopra la Santa Casa, con le mani giunte, circondata da testine d'angeli e senz'aureola (fig. 31, p. 72; singolare che il Faloci dica, p. 71, che Maria [illegible]); altre (figg. 30 e 32, pp. 71, 73) la danno cinta di raggi, con la luna sotto i piedi e il Bambino sulle braccia. E, a proposito d'iconografia Lauretana, non parrà forse fuori di luogo notare che dalle bolle di Paolo II non risulta così chiaro, come parve allo Chevalier (p. 231) e al Faloci (pp. 62 e 65) che l'immagine della Madonna Lauretana fosse accompagnata d'angeli: la frase « [illegible] comitata *cetu mira Dei clementia collocata existebat* » della bolla del 25 gennaio 1471 (cf. Chevalier, p. 207) e più l'altra « *angelico* comitante *cetu mira Dei clementia collocata est* » della bolla del 12 febbraio 1470 (ivi, 206) fanno pensare non ad angeli scolpiti o dipinti, ma a un corteggio di spiriti accompagnanti l'immagine nel miracoloso trasporto.

(3) Cf. Pagliari, 7.

(4) Muñoz, *Iconografia della Madonna*, Firenze, Alinari e Venturi, 1905, p. 42 segg.; Mâle, pp. 219-20, 223 segg.

(5) Cf. Venturi, *La Madonna*, Milano, Hoepli, 1900, specialmente a p. 440, e vedi le riproduzioni ch'egli offre di opere anteriori al quattrocento su questo soggetto; cf. anche Muñoz, pp. 181-84 e fig. 137.

(6) È noto, del resto, che i fedeli mancano spesso quando è rappresentata la città (cf. Gnoli, op. cit., p. 64); e nelle più antiche figurazioni Maria non apre il mantello, ma le braccia (Muñoz, 190).

su cui essa posa richiamano al pensiero molti de' caratteri iconografici di quelle Madonne, che in niun'altra regione erano così diffuse come nell'Umbria (1), che a Gubbio stessa Sinibaldo Ibi rappresentò nel 1503 nel Gonfalone, che i cittadini recavano nella festa tradizionale de' Ceri (2).

Alla celeste soccorritrice presentano gli angeli la casetta di Giacomello Spada, donata, secondo una tradizione costante, ai Francescani (3) e mutata in una chiesa. Nella parte inferiore dell'affresco, dove il Faloci Pulignani rimase in dubbio se gli angeli deponessero o sollevassero l'edicola e il Pagliari affermò risolutamente che essi la pongono a terra (4), a me par chiaro che i ministri celesti siano figurati nell'atto di alzarla. Se infatti almeno due degli angeli, che si vedono tuttora, e gli altri che sono scomparsi (5), sottopongono le mani al muro della chiesetta, non sembra che stiano per metterla a terra; chi volesse farlo, dovrebbe trovare altro modo per reggerla e ritrarre le mani, perchè non rimanessero sotto il peso dell'edificio. E uno degli angeli, quello che appare presso lo spigolo sinistro della facciata, non si dà alcun pensiero di vedere dove s'abbia a collocar la chiesetta, ma, stendendo la destra, indica, quasi capo della piccola coorte angelica, la direzione che si deve seguire nel trasporto, quella appunto nella quale la chiesetta apparirà nella scena superiore, a quel modo che gli altri angeli, che scendono capofitto dall'alto, non si vedrebbe in verità a che s'affrettassero, se non ad aiutare i compagni loro o a seguirli in devoto corteggio. E il cenno quasi grottesco dell'angelo, che, in basso, a sinistra di Maria, invita senza dubbio quelli che reggono lì presso la chiesetta ad ascoltar gli ordini di lei, non si saprebbe spiegare, se questi fossero in tale atto, in cui null'altro evidentemente rimane che deporre a terra l'edificio miracolosamente recato; si comprende invece assai bene se, dopo averlo preso, essi attendono l'ordine di mettersi in cammino, mentre a destra della Vergine sta un altro angelo, il quale, ripetendo il cenno di quello che vedemmo accanto alla chiesa, addita ancora la via, per cui la sua signora vuole che questa le venga portata (6). E nella scena superiore gli angeli a gran passi s'affrettano a recarla alla celeste Regina, la quale ha voluto che da questo lato essa le fosse condotta, per poter distendere verso di lei la destra, che accoglie, con la chiesetta, la pia intenzione del donatore.

Tale mi sembra essere l'interpretazione più probabile dell'affresco di Gubbio e chi ricordi quanto siano frequenti nelle nostre antiche pitture le figurazioni sim-

(1) Sui caratteri iconografici delle Madonne della misericordia, vedi PERDRIZET, *La Vierge de miséricorde,* Paris, Fontemoing, 1908, p. 194 sgg., e sulla loro diffusione nell'Umbria, p. 70.

(2) Vedilo in COLASANTI, *Gubbio,* 69.

(3) Vedi ARMANNI, *Istoria Spada,* sia dove parla di Giacomello e de' fratelli, sia in un foglietto staccato, che doveva essere la minuta di una lettera al principe Spada (cf. BARTOLOMASI, 43-44); F. DIEGO, 53-54; FRATINI, *Amore e gratitudine, il santo Poverello d'Assisi e la città di Gubbio,* Foligno, Artigianelli di S. Carlo, 1893, pp. 51-52; FALOCI, *La S. Casa,* 7.

(4) PAGLIARI, pp. 21 e 32. Le prove addotte da lui sono il cenno, che la Vergine fa con la sinistra, il quale « *dice chiaro: ponete qui* » (p. 5), e l'atteggiamento degli angeli; ma il distendere l'indice verso la chiesetta è solo un atto di comando per qualche cosa, di cui il piccolo edificio è l'oggetto, tanto più se al segno s'immagina aggiunta la voce, com'è verisimile, perchè gli angeli curvi neppure alzano lo sguardo a Maria; e rispetto a quelli, senza discutere col dotto canonico su « *le contrazioni muscolari* » di chi depone un peso o di chi lo innalza, mi fo lecito dubitare che fosse così abile nel rappresentarle un pittore del trecento, e non de' migliori.

(5) Cfr. la fig. 9 del Faloci (p. 24) e il disegno datoci dal Pagliari.

(6) Quali siano gli angeli che, secondo il Pagliari (p. 11), ripetono col gesto il comando di Maria, che invita a discendere e addita il luogo ove deporre la chiesetta, davvero io non so.

boliche di siffatti doni (1) e pensi che in quest'affresco, forse l'ultimo del ciclo che ornava le pareti del primo chiostro, si rappresenterebbe, nel dono di Giacomello, la fondazione del primo convento di Francescani in Gubbio, quasi compendio e fine della ricca leggenda Eugubina sul santo fondatore, chi rammenti che su quel convento aleggiava la memoria e si stendeva senza posa l'opera benefica degli Spadalunga, poichè, mentre Giacomello era glorificato negli affreschi del secondo chiostro e i frati scrivevano nel 1399 per i discendenti di Federico un solenne documento, in quello stesso primo chiostro era, sotto a un affresco, la tomba e l'iscrizione di un Niccolò morto nel 1377 (2), chi tenga conto, dicevo, di tutto questo non avrà forse difficoltà ad accettarla.

E resterebbero a chiarire le varie particolarità dell'affresco. Ma sarebbe pretensione eccessiva, in chi non sia Eugubino specialmente, quella di dar conto dell'an-



Fig. 17 — I tre monti e la città di Gubbio: l'Ingino nel centro, il monte di San Girolamo a destra

tica pittura in modo « *da sfidare il più acuto osservatore a rilevar.. la minima di-* » *scordanza od oscurità* » (3): a noi sfuggono forse elementi tradizionali, che il pittore accoglieva nell'opera sua — si pensi alla figurazione nuova del fatto del lupo nell'altro chiostro —, ed è ignoto, ad ogni modo, se nell'uno o nell'altro episodio egli abbia voluto soltanto seguire una sua fantasia o ritrarre, secondo il gusto dei pittori di Gubbio, qualche scena di genere (4). Tuttavia ne darò, per quello che può valere, la spiegazione, che un esame diligente dell'opera m'ha fatto sembrar più

(1) Mi torna al pensiero un affresco del trecento, che è sull'arco trionfale di quella chiesa Francescana di San Fermo Maggiore in Verona, a cui sono legate tante care e pie memorie de' primi miei anni: v'è dipinto Guglielmo Castelbarco nell'atto di presentare la chiesa, alla cui rinnovazione egli aveva largamente contribuito. E Giotto rappresentò nella cappella degli Scrovegni a Padova Enrico Scrovegno e il preposto dell'oratorio, che offrono questo a Maria e a due Santi (VENTURI, *La pittura del trecento*, fig. 323 e p. 303 sg.).

(2) Dalle parole avviluppate dell'Armanni (*Istoria Spada*) sembra che l'affresco sia quello stesso Crocifisso con santi, che si vede ancora sotto l'arcata attigua alla chiesa.

(3) Cf. PAGLIARI, 17.

(4) Sulle tendenze naturalistiche della scuola di Gubbio, cf. COLASANTI, *Gubbio*, p. 63; cf. anche, sull'arte di Ottaviano Nelli, principale rappresentante di questa scuola, VENTURI, *La pittura del quattrocento*, par. I (*St. dell'Arte Italiana*, VII), Milano, Hoepli, 1911, p. 168 sgg. La scena della figura bevente con la testa semirovesciata è addirittura veristica

probabile. I due egregi illustratori dell'affresco, pure giungendo a conclusioni diverse, hanno colto dagli episodi, che appariscono in fondo al dipinto, delle caprette collocate dal mandriano nel chiuso, della figura bevente a un bariletto innanzi alla capanna, l'idea d'una quiete che nulla turba: vide il primo il silenzio e la calma della notte, in cui avveniva la traslazione, il secondo, a cui la scena parve ritratta sul calar del sole, pensò a un artificio del pittore per assicurarci che il dono celeste era « *superiore ai sensi ed invisibile ad occhio terreno* » (1). Ed io non discuterò sull'ora, perchè le condizioni, in cui ci è arrivato l'affresco, non mi sembrano permettere una conclusione sicura; ma ricordo bene che in que' campi presso a Gubbio correva predando un animale « *terribile e feroce, il quale* » *non solamente divorava gli animali, ma eziandio gli uomini; in tanto che tutti i cit-* » *tadini istavano in grande paura... e tutti andavano armati quando uscivano della* » *terra, come se eglino andassono a combattere; e contuttociò non si poteano difendere* » *da lui, chi in lui si scontrava solo; e per paura di questo lupo e' vennono a tanto* » *che nessuno era ardito d'uscire fuori della terra* ». Forse ne' pressi di Gubbio si vedevano ancora i segni della rabbia furibonda del lupo, e le ossa, che, per difetto di prospettiva nel dipinto, poterono sembrare al Pagliari sorgenti da terra e legate stranamente ai rami di un virgulto (2), sono forse quelle d'uno scheletro umano, già in parte roso e disperso dai denti aguzzi della belva (3). Ma in quella campagna è sonata la parola taumaturga di frate Francesco: e la città, che prima « *erat obsessa* » (4). mostra ora spalancata la sua porta, perchè frate lupo può entrare dimesticamente « *per la terra e per le case* ». E quel boscaiuolo o quella massaia, che beve tranquillamente al suo bariletto, ha appeso ai rami tronchi dell'albero la scure, lo strumento della giornaliera fatica, ma insieme l'unica arma contro un assalto, che non v'è più ragion di temere. Nè il mandriano, che raccoglie in un basso, fragilissimo chiuso le sue caprette, mostra alcun sospetto che lo sorpassi o l'atterri il loro pauroso nemico, quel nemico che forse — nè sembra averne timore il piccolo gregge tranquillo — non è lontano, perchè non è supposizione del tutto infondata che, siccome fu graffito « *Agubbio* » sotto alla città, così sopra alle parole « *la lupa* », dov'è ora lacero e irriconoscibile l'affresco, fosse già l'animale pacificato. E quella figura, della quale sembra restare, se non s'è interpretato male, un lembo della veste, potrebbe ritrarre Giacomello che, assorto nella preghiera, vede presentato alla Vergine e da lei gradito il suo dono, Giacomello, del quale apparirebbero le ultime lettere del nome sotto alla figura, a piè del dipinto, e gli starebbe accanto la lupa mansuefatta per lui. Nè sarebbe in tutto senza riscontri quella pianta altissima che sta accanto alla chiesetta e servì di *chiave* all'interpretazione del Pagliari: poichè, quantunque a noi sfugga il motivo, se pur non si tratta anche qui d'un elemento tradizionale, di cui sia perduta la memoria, è un fatto che nelle figurazioni Eugubine, antiche o recenti, del miracolo della lupa apparisce nel luogo in cui l'animale fu domato un albero

(1) Faloci, *La S. Casa*, 30-31; Pagliari, pp. 14, 20, 28-29.

(2) Pagliari, pp. 7, 13, 31. Il Faloci ritenne (pp. 32-33) che le ossa e i teschi, de' quali non c'è per verità che uno solo, fossero di devoti rimasti vittima de' ladroni nella selva di Loreto, secondo il racconto del Teramano e di Battista da Mantova.

(3) A chi domandasse perchè quelle ossa siano proprio innanzi alla porta della chiesetta, potrei rispondere che la tradizione figurata nell'affresco perduto della lupa sembra stabilire un particolare rapporto, a noi ignoto, tra l'animale feroce, domato dal santo, e quel Giacomello, *per* il quale egli lo prese.

(4) *De conformitate vitae*, l. c., p. 474.

alto: così in un sigillo della custodia Eugubina, che risale al quattrocento (1), così nel quadro ch'è sull'altare dell'oratorio attiguo alla Vittorina, così nell'affresco, che si vede in questa chiesetta, a sinistra presso l'altar maggiore (2): noi osservammo già che, anche in uno de' disegni del perduto affresco della vestizione presso alla casa di Giacomello è dipinto un albero caratteristico per altezza e per forma. Final-



(Fot. Gavirati)

Fig. 18. — Il quadro dell'oratorio della Vittorina (sec. XVII): San Francesco e la lupa, nel mezzo, sulla via che mena a un convento circondato da alberi fitti.

mente la strada, che conduce fin sotto alla porta della chiesetta nella scena inferiore e forse continuava dietro ad essa, sebbene si possa pensare ritratta dal vero, non era forse dipinta senza un significato: era la via, per la quale la prima volta Francesco d'Assisi era venuto a Gubbio, quando, spogliato dai ladroni a Ca-

(1) Bartolomasi, 29 e 70. [illegible] Diego, 33. Faloci, *Il lupo di Gubbio*, 51 e cf. 56.
(2) Figg. 15 e 16.

prignone, o, come altri vollero, nella selva di Biscina e non soccorso abbastanza dai Benedettini di San Verecondo, povero e quasi ignudo, aveva trovato sui suoi passi la casetta di Giacomello e ne aveva ricevuto in dono la veste: la viuzza riconduceva al pensiero il preludio di un canto, a cui lo stabilimento in Gubbio de' figliuoli del Poverello era finale.

D'una particolarità sola non m'è riuscito, e lo confesserò francamente, di darmi ragione che mi contenti: di quell'edificio turrito, che sembra essere sulla cima del monte, dietro alla chiesa. Perchè poteva l'artista immaginare che sorgesse già sul monte, che fu detto poi di San Girolamo, la chiesetta dedicata a questo santo e che vi fosse vicino il cenobio, a cui solo nel 1358 fu data canonicamente la regola (1); ma quello ch'egli rappresentò nell' affresco può essere preso male per un convento o una chiesa, nè, ad ogni modo, il monastero di San Girolamo sorgeva sulla vetta. Si elevava davvero su quel monte un castello, e se n'è perduta ogni memoria, se ne sono cancellate fin le rovine? (2). Oppure, ed è meno improbabile, immaginò il pittore che anche là s'innalzasse uno de' castelli turriti, che sorgevano sulle vette di tanti colli dell'Umbria, e ch'esso fosse scomparso nell'intervallo non breve, che divideva l'età sua da quella di Francesco d'Assisi? La questione è, per me, ancora insoluta.

Assai più interessa congetturare, dove fosse il piccolo edificio, del quale il pittore rappresentò simbolicamente l'offerta a Maria. V'è nel piano di Gubbio, a breve distanza dalla città, una chiesa, la cui storia è congiunta con le più antiche memorie Francescane, Santa Maria della Vittorina, o, come dissero a Gubbio, della Vetturina. Riconoscere in essa la chiesetta del nostro affresco non è certamente facile; tanto meno oseremmo dire sicura l'identificazione. Non sembrano recare ostacolo grave nè la porta rettangolare, con un'iscrizione del 1595, nè la finestra ad arco rotondo, che le sta sopra ed è certo, come il piccolo campanile a vento sull'abside e il tetto sporgente sulla facciata, posteriore all'erezione della chiesa; la stessa abside rettangolare, nonostante la sua finestrina gotica, che la fa risalire probabilmente al secolo XIV, sembra, per l'aspetto delle pietre, più polite e meno corrose, e per il rafforzamento in pietra rossa agli spigoli, che manca, fuorchè in quello aderente alla casa, in tutti gli altri angoli dell'edificio, essere stata fabbricata più tardi. Ma, se il piccolo oratorio e la casa, aggiunti a destra, impediscono di vedere se nella parete da quel lato fossero le due finestre che il pittore rappresentò, non è agevole spiegare come non si trovi nella parete sinistra vestigio sicuro delle finestre arcuate, che anche da questa parte sono dipinte nell'affresco. Tuttavia, anche a non tener conto del fatto che questa parete fu sostenuta da contrafforti e presenta strane fenditure, riempite di pezzi di mattone, e nella sua parte superiore ha, per il materiale più frammentario e meno regolare e per la maggior copia di cemento, aspetto diverso dall'inferiore, chi può determinare quanto il tempo e gli uomini abbiano sfigurato quella piccola chiesa? chi

(1) Cf. il documento citato dell'8 dicembre 1358. Anche nel quadro dell'oratorio attiguo alla Vittorina dietro al luogo del miracolo è rappresentato un monte, che non può essere che quello di San Girolamo, sulle cui pendici, in mezzo ad un bosco, è un convento e sale ad esso un lungo filare d'alberi fittissimi (fig. 18).

(2) Si rammenti che qualche cosa, che arieggia a un castello, apparisce nella stessa posizione in uno degli affreschi perduti (fig. 8) e che la tradizione Francescana ricorda che su quel *« nemo- » roso colle »* San Francesco risuscitò una donna, sicchè la maggior parte della selva fu poi donata ai suoi frati (WADDINGO, *Annales Minorum*, X, Roma, Bernabò, 1734, p. 41, n. XVI).

può dire se non l'avviluppasse anche da questo lato, come certamente dall'altro, e ne togliesse la vista al pittore, quand'egli lavorava al suo affresco, quel convento, che è oggi quasi del tutto scomparso (1)? chi può asserire con certezza che il pittore abbia voluto rappresentare con precisione la chiesetta, com'egli la conosceva, o, non l'abbia, come in tali casi avviene spesso, in qualche parte mutata? Del resto, rispondono alla pittura del chiostro de' Francescani la costruzione in pietre rettangolari e l'orientamento della facciata rispetto alla porta e alle mura di Gubbio e il sorgere la chiesetta più basso della città, appunto sulla via, per la quale da San Verecondo di Vallingegno potè giungere a Gubbio Francesco d'Assisi. Scendendo ancora breve tratto per quella via, oltre alla chiesa, e guardando indietro per modo da abbracciarne a un tempo la facciata e il lato destro, si vede appog-



Fig. 10. — La Vittorina e il monte boscoso di San Girolamo.

giata la chiesetta al non lontano monte di San Girolamo e, sollevandosi un poco sopra i campi coltivati e gli alberi fitti, si ha innanzi il panorama di Gubbio, quale noi l'abbiamo descritto, quale il pittore lo rappresentò nell'affresco (2). E le tradizioni Eugubine, se a prima vista contraddicono all'ipotesi nostra, ove siano messe a raffronto con gli affreschi perduti e criticamente discusse, le recano valido appoggio. Perchè fu detto la casa donata da Giacomello Spada essere dentro a Gubbio, dove s'innalzò poi per opera di frate Bevegnate il tempio magnifico di San Francesco; ma uno sguardo solo, non al dipinto che discutiamo, ma alle riproduzioni di quelli

(1) Mi sembra un avanzo del convento quell'oratorio, ch'è addossato alla parete destra e che ha ancora una porta e una finestra ad arco leggermente acuto. È assai dubbio invece se v'appartenesse quel bellissimo edificio con una porta gotica assai elegante e due graziose bifore, che è in un luogo chiamato oggi *Peschiera*, relativamente abbastanza lontano dalla Vittorina.

(2) Figg. 10 e 11.

che sono ora scomparsi, basta a mostrare l'errore dell'asserzione troppo frequentemente ripetuta (1). E quel nome di Vittorina condusse cronisti d'età assai tarda a fantasticare d'origini antichissime e gloriose della piccola chiesa; ma la vittoria, che si disse ottenuta qui sui Saraceni nel IX o nel X secolo, è assai dubbia e, in ogni caso, ne poteva aver nome il luogo, non la chiesetta, la costruzione della quale non può rimontare ad anni così lontani (2). E il lodevole zelo di frati, cui premeva mostrare fra le più antiche la comunità Francescana di Gubbio, spinse a ritenere, con argomentazioni a priori, che alla Vittorina fosse un convento di Francescani, prima ancora che san Francesco compisse il miracolo della lupa (3); ma non avvertirono i buoni religiosi che, se fosse stato presso Gubbio un convento di Minori, qui certamente sarebbe dimorato san Francesco, quando tornava alla città, ne avrebbe quindi avuto bisogno di « *uscire fuori della terra..... inverso » il luogo dov'era il lupo* », anzi neppure dal convento sarebbe uscito, perchè è tradizione costante a Gubbio che appunto alla Vittorina egli abbia domato l'animale feroce (4), e questo solo basta ad escludere che ivi sorgesse chiesa o convento. Che v'era dunque? Non lo sapevano gli scrittori dell'antica leggenda Francescana; ma l'artista, che, dipingendo nel secondo chiostro di san Francesco, si tenne anch'esso, come dimostra chiaro il raffronto tra le riproduzioni de' suoi affreschi e il panorama di

(1) L'Armanni (*Istoria Spada*) e il Bartolomasi (pp. 43-44) vollero addirittura riconoscere la casa di Giacomello in una cappella dedicata alla Vergine, contigua al monastero di San Francesco, dietro al coro della chiesa, e detta la Madonna dei Macelli; e, poichè i due affreschi del secondo chiostro erano ad essi ben noti, si studiarono d'accordarli con l'opinione da loro seguita. Il primo, dotto ricercatore, ma disgraziatissimo critico (si può giudicarlo dal sommario di storia di Gubbio, in *Lettere*, vol I, Roma, Dragondelli, 1663, p. 674 sgg.), imbrogliò stranamente le cose, perchè, dopo aver riconosciuto, anche per documenti da lui raccolti, che la casa era « *fuori della città* », soggiunge: « *ivi » però, in vicinanza della porta che dicessi Marmoreo, hoggi è una cappella della santissima Vergine contigua al sopranominato monastero di San Francesco et.... da lunga traditione habbiamo che in questa cappella fosse la casa, ove il santo fu rivestito et alloggiato dal suo amico, ecc.* », come se il convento fosse, o fosse stato mai, fuor della porta del Marmoreo. Il Bartolomasi poi scrisse che « *il mostrare il con- » vento di San Francesco fuori di città, oltrechè non è ben stenificato, è una idea pittorica, che non dà verun » fondamento di certezza* » (p. 71 nota 3); e sulla seconda osservazione non discuteremo, della prima può giudicare chi abbia occhi.

(2) Di questa vittoria parla il Picotti (p. 81 sgg.), ponendola al tempo di Giovanni X e prima della battaglia del Garigliano, quindi nel 914 o 915: egli confessa però d'essersi servito qui d'una » *cronica antica scritta a mano* », perchè « *i particolari successi della nostra città di quel tempo non si » sanno* » (p. 80); l'Armanni raccolse la notizia dubitativamente (*Istoria Spada*, in un foglietto staccato); il Bartolomasi (p. 7, nota 2), appoggiandosi a una « *memoria antica, ritrovata in un libro che » tratta dell'antichità di Gubbio, che manuscritta era affissa nella sagrestia* » della Vittorina, assegnò il fatto all'853 e fu seguito dai moderni (cf. LUCARELLI, 39). Il fatto, ignoto a ser Guerriero, a fra Girolamo e allo stesso dottissimo Sarti, è poco probabile e la tradizione fu verisimilmente creata dal nome della chiesetta o del luogo. A ogni modo, fosse pur vera la vittoria, non ne segue che la chiesa rimonti a quell'età, come vollero il Bartolomasi (45) e il Padre Diego (26-27). L'Armanni combattè bensì l'opinione già diffusa che il nome venisse dalla vittoria di san Francesco sulla lupa e affermò che quel *luogo* era così chiamato in certe scritture anteriori alla nascita del santo, che del resto egli non produsse qui, nè, ch'io sappia, altrove, ma della chiesa non parlò, anzi aveva scritto che « *il luogo... poi fu eretto in chiesa, detta la Madonna di Vittorina* ».

(3) BARTOLOMASI, 9 sgg., 17, 35-36; FRATE DIEGO, 21 sgg.; FRATINI, 19-20. Il secondo confessa tuttavia che questo contrasta con le memorie antiche di Gubbio e « *resta avvolto fra le tenebre » dell'antichità* ».

(4) ARMANNI, l. c.; BARTOLOMASI, 10 (cf. FALOCI, *Il lupo*, 34). Nella chiesa della Vittorina, sopra l'affresco a sinistra dell'altare (fig. 10), si legge « *Nel 1220 qui — S. Francesco placò — la perniciosa lupa* »; ma l'iscrizione è posteriore al fatto di molti secoli.

Gubbio, alla tradizione che il miracolo fosse avvenuto alla Vittorina, sapeva o immaginò che cosa vi fosse. In quel luogo era allora per lui — non diciamo che fosse davvero — la casa di Giacomello Spada; in quel luogo sorsero, per testimonianza concorde degli scrittori Eugubini, il primo convento de' Francescani di Gubbio e la prima loro chiesa (1), ch'era ben naturale fosse allora, vivente Francesco, dedicata a Maria (2). Come quella casa sia divenuta una chiesa, mi sembra aver detto, non con la parola, ma col pennello, raccogliendo armonicamente le tradizioni Eugubine, l'ignoto pittore, del quale non oso credere d'aver con precisione riprodotto il discorso, ma posso forse sperare d'aver inteso nella sua parte essenziale il pensiero.

Castion Veronese, agosto 1911.

G. B. Picotti.

(1) « . . . *in honore del quale* (san Francesco) *fo dato* [illegible] *de Vittorina* [illegible] » : Ser Guerriero da Gubbio, pp. 6-7; cf. anche Picotti, [illegible] 7 [illegible] 17, 32 [illegible] l. c., 34, 42 [illegible]. Più tardi, quando i Francescani passarono dentro alla città nel nuovo convento, quello fu ceduto alle monache di santa Chiara, che fra Girolamo da Venezia, probabilmente anticipando di più anni, vi ricorda nel tal 1236 [illegible] p. 100.

(2) Il piccolo tempio è, secondo l'iscrizione del 150[illegible], « *Deiparae* [illegible] *Mariae* » *dicatum* ».

LA RETTORIA BENTIVOLESCA DI GIACCIANO.



l ramo ferrarese dei Bentivoglio mettente capo a Costanzo, figlio di Annibale ultimo signore di Bologna, per essersi mostrato fedele alla politica pontificia, allorchè pretese da Cesare d'Este, discendente illegittimo del primo Alfonso, l'ambito possesso di Ferrara ebbe larga ricompensa nel favore papale (1).

Era stato tanto precipitoso l'abbandono della capitale da parte dell'Estense dinanzi alle minaccie non soltanto spirituali di Clemente VIII, da lasciar nelle mani del papa anche Comacchio e Argenta che pur teneva dall'impero. Si può quindi ben pensare quanto poco dovesse avere in mente il povero principe le meravigliose e numerosissime ricchezze artistiche lasciate nei palazzi aviti. Ma la messe era troppo rara perchè il pontefice e i cardinali romani, allora intenti a raccogliere nei musei quanto più potevano d'opere preziose, non istigassero i loro commissari a impadronirsi delle tante indifese che Ferrara possedeva.

In quell'occasione per far piacere al cardinale Borghese Enzo Bentivoglio si mostrò fra i più solerti nel mettere a ruba i quadri ducali, forse per aver pronta la benevolenza papale a un vasto disegno di bonifiche ch'egli progettava, e che, se eseguita in tutta la sua grandiosità, avrebbe concesso alla provincia ferrarese la redenzione venutale solo tardi e faticosamente ai giorni nostri (2).

Qui va ricordato con onore l'idraulico insigne incaricato dei lavori, che fu l'argentano Giovan Battista Aleotti: quello stesso che degnamente seguendo le orme del Palladio costrusse poi nel Palazzo della Pilotta a Parma il celebre teatro Farnese, il quale segna uno dei primi e gloriosi tentativi di logica distribuzione dell'aula destinata ai pubblici spettacoli (3).

Era del resto naturale che i Bentivoglio ricorressero all'Aleotti che aveva mostrato la sua perizia d'ingegnere e d'architetto con Cornelio e Ippolito seniori nelle felicissime bonifiche di Gualtieri nel 1575 (4).

Della liberale impresa godettero ben poco frutto i Bentivoglio, che in breve perduti i terreni bonificati formanti ora parte del Condominio di Massa Superiore in Polesine restarono padroni solo di quel piccolo lembo della legazione ferrarese che stava oltre Tartaro, serrato fra il Castagnaro, la Nichisola Nuova e le Valli Veronesi.

Primo ricovero ai miseri abitatori doveva esser stato Giacciano, piccolissimo borgo; richiamo alla popolazione dei dintorni, pescatori e cannucciai per lo più,

(1) P. Litta, *Famiglie celebri d'Italia*. Milano, Giusti, 1819.

(2) Cfr. *la mappa del 1751*. Massa Superiore, Archivio del Condominio Bentivoglio. Per ciò che riguarda le spogliazioni del march. Enzo cfr. A. Venturi. *Galleria Estense*. Modena, 1882 p. 18.

(3) Fr. Milizia, *Memorie degli architetti*. Bassano, Premondini, 1782, t. 2, p. 227. Cfr. pure la biografia di Nap. Cittadella-Taddei. Ferrara 1847.

(4) G. Battista Aleotti, *Difesa per riparare alla sommersione del Polesine di S. Giorgio ecc.* Ferrara, Baldini, 1601, p. 37 e passim.

che dovettero trovarlo propizio alla loro industria, così sulla soglia delle paludi da cui traevano il poco sostentamento e le inestinguibili perniciose (1).

Lo stesso nome con quello del prossimo Zelo, a cui il piccolo borgo fu congiunto quando acquistò importanza e autorità di Comune, indica la miseria del luogo (2). L'uno e l'altro derivavano dal freddo proprio dei terreni paludosi e bassi; da *glacies*, dialettalmente *giazzo*, s'intitolò l'abitato più importante, da *gelo* detto alla veneta *zelo*, l'altro.

I Marchesi subito avvertirono che bisognava aiutare il progresso del paese con l'instituzione di una chiesa, la quale fosse come il segnacolo della vita rifiorente nelle valli desolate da un millennio; da quando cioè nel secolo settimo caduto ormai l'impero e costernate le genti italiche dalle irruzioni dei barbari, avevano lasciato andar vaganti e impaludare dopo le rotte quelle altre non meno paurose correnti, di acque e di fiumi, che sono perpetua minaccia alle terre dei Veneti (3).

Il marchese Ippolito, richiesto nell'anno 1669 al cardinale Draghi, arcivescovo di Ferrara, il permesso di provvedere alla fabbrica necessaria *sub titulo et invocatione S. Hippoliti Martiris*, pose mano alacremente ai lavori (4).

Già nel seguente anno era pronto il coro, subito adattato a guisa d'oratorio, e sul finire del 1672 il vicario arcivescovile procedeva alla benedizione del completo edificio (5).

Il compito principale era assolto, e subito il fondatore provvide ai benefici necessari alla istituita rettoria, aspettando che le nuove concessioni ecclesiastiche del 1677 permettessero di darle il grado di parrocchiale (6).

La chiesa fu elevata a tre navate, senza braccia, sovra disegno semplice ma non indecoroso, nè sconveniente alla modestia dell'edificio.

I piani si devono con ogni probabilità allo stesso fondatore, letterato non senza fama e uomo di senno, specialmente distintosi a Ferrara, come giudice dei Savi, per avere riattivata la navigazione del Po di Volano e per aver dato vita al Monte di pietà (7). E mi sembra resti avvalorata l'opinione dal non trovarsi nome d'architetto, nei minuziosi registri parrocchiali e dal risapersi che il marchese Ippolito mostrò sempre grande amore e pratica dell'architettura.

Unica opera di qualche pregio che già intorno al 1669 andò ad adornare la sperduta chiesetta è la pala del suo patrono, rappresentato innanzi al tribunale

(1) Cfr. Carlo Silvestri, *Istorica e geografica descrizione delle antiche paludi Adriane*, Venezia 1736.

(2) Quando, passata la luminosa meteora napoleonica s'affrettarono i regatoli d'Italia a scendere alle antiche sedi e la Santa Alleanza a ristaurare ciò che era stato tanto [illegible] distrutto, riebbe anche il pontefice nel 1814 le antiche legazioni, e fra esse quella di Ferrara, ma ridotta al suo naturale confine del Po. Il nuovo assetto elevò Giacciano al grado di comune e lo aumentò delle frazioni di Zelo e di Baruchella. Piccolo borgo quest'ultimo, già dipendente dal Polesine come vecchio feudo dell'Abbazia della Vangadizza.

Si ricava la ragione del [illegible] da un documento del 1271, di cui esiste copia autentica nell'archivio [illegible] di Badia Polesine, con cui il [illegible] *Andreae* [illegible] livellario l'investitura dei terreni ove poi si raccolse il re[illegible]

(3) [illegible] Verona, Cabianca, [illegible], pag. [illegible]

(4) Giacciano, Archivio parrocchiale, Registro n. 3, c. 3.

(5) Id. c. 15 e [illegible].

(6) Id. c. da [illegible] a 11.

(7) Sulla giudicatura del march. Ippolito Bentivoglio cfr. Girolamo Baruffaldi, *Dell'istoria di Ferrara*, 1700, pagg. 118 [illegible] 330.



MONUMENTO
ALLA MARCH. ADELAIDE FOSCARINI BENTIVOGLIO
GIACCIANO (ROVIGO)

imperiale, mentre gli si prepara il martirio. Non molto seppe creare la debole fantasia dell'autore, evidentemente Cesare Gennari, che annegò qualche buono scorcio, condotto secondo la brava maniera del Barbieri, in quel violento sfondo turchino proprio della tarda età del maestro, e affatto peculiare dei discepoli affannati a calcarne miseramente le orme.

Dopo questo primo e non molto considerabile lavoro, poco venne ad arricchire la novella parrocchia, sino a quando la munificenza del cardinale Cornelio, prelato di qualche nome, non volle legati alla chiesetta marchesana alcuni arredi che, nella loro principesca ricchezza e nella squisitezza del lavoro, sarebbero degni di ben altro tempio. Sono questi tre pianete, che se si dovesse badare al gusto del disegno si potrebbero sospettar dono prezioso di Filippo V al cardinale Cornelio, in riconoscenza dell'aver accettato l'onere di rappresentante spagnuolo a Roma.

La prima pianeta, fornita di stola, manipolo e borsa, è di tessuto serico bianco tramato d'oro, ornato di ricami a tipo filogranato, condotti in seta mista a laminette d'argento dorato e lustrini, a volute elegantissime. La seconda con stola anch'essa, manipolo e borsa, è di quel broccato violaceo lumeggiato d'oro, anticamente detto morello. I ricami elegantissimi a fiori di convolvoli e di garofani si riallacciano anche qui piuttosto allo stile del secolo XVII che a quello del settecento a cui appartengono, tanto sono semplici e rifuggenti dalle sete colorate e chiassose.

Di tessuto serico chermisino misto ad oro, con ricami filogranati è il terzo arredo, privo di manipolo e di stola; involati forse con lo stemma cardinalizio, che adornava questa come le altre pianete, allorquando gli apparamenti furono inviati a Ferrara per servire al papa Pio IX, che visitava e per l'ultima volta quella sua estrema legazione.

Pare che più grande con il minacciare dei tempi e con il mutare della fortuna si facesse l'amore della celebre famiglia per il predio avito, al quale sempre più si strinse, come a tutela delle sue più gelose memorie.

La chiesetta accolse così in breve le spoglie di molti Bentivoglio, le quali fruttarono l'adornamento di un pregevole busto del marchese Carlo Guido, morto nel 1843, e più che tutto quello di un bellissimo e ignorato ricordo marmoreo, che per la sua importanza artistica e per il recente rifiorire degli studi canoviani, merita più lunghe e diligenti considerazioni (v. tav.).

Questo monumento ha la sua piccola storia, essendo venuto a decorare la chiesa di Giacciano cinque anni dopo la morte della contessa Adelaide Foscarini, prima moglie del marchese Carlo Guido; morte avvenuta nel 12 aprile del 1818.

È necessario citare queste notizie, perchè chi ponesse mente alla scritta del monumento, che si osserva entrando nella navata destra fra il primo e il secondo altare, e vi leggesse inciso ch'è dovuto all'ava Lucia Fantinati Cicognara, e la data del 1823, dovrebbe perciò solo escludere l'appartenenza del rilievo al Canova, e dichiararla piuttosto opera della scuola.

Ma a togliere ogni dubbio basta una nota dei registri parrocchiali, dove è detto: « In *cornu epistolae* di questo altare (quello del Carmine che sta a sinistra del transetto), dovevasi erigere un monumento in marmo di Carrara alla defunta Sig.ra Marchesa Bentivoglio, nata Foscarini. Ma trovasi ancora nell'Accademia delle Belle Arti in Venezia per certe differenze che col tempo anderanno a togliersi » (1).

(1) Arch. parr. di Giacciano - Registro III, cit. c. 69. — Esiste poi in proposito nell'archivio del march. Carlo Guido Bentivoglio una lettera del Canova stesso, che però non m'è stato possibile vedere.

Possiamo subito indovinare quali fossero le difficoltà, ricordando che, morto il grande scultore di Possagno il 13 ottobre 1882, subentrò nei diritti del fratello uterino, a cui non assomigliava punto, l'abate Sartori, uomo taccagno e meschinissimo. Non è da dubitare che solo questioni d'interesse potessero intralciare il collocamento di un'opera già troppo ritardata, e che forse la pietà del Canova aveva voluto scolpita per poca ricompensa.

Basta del resto il nome della Cicognara a garantirci che al monumento, anche se sgrossato dai discepoli, non sia mancata la rifinitura del maestro per la riconoscenza ch'egli doveva al conte Leopoldo Cicognara, come scrittore e come presidente dell'Accademia veneziana di Belle Arti.

Il Canova già avanti nell'età quando si accinse al lavoro non pensò di ricercare un motivo nuovo ma, com'era suo costume, ripetè la figura di piangente che aveva inventata per la lapide di Guglielmo d'Orange Nassau, recentemente esulata con il beneplacito governativo; e che adattò nel 1817 (quindi appena un anno innanzi alla morte della Bentivoglio) a un ricordo del conte Domenico Manzoni a Forlì (1).

Solo variò i motivi secondari e pose accanto alla dolente, sovra una colonna, l'urnetta del defunto coronata di fiori; ma profuse nel non nuovo motivo della figura muliebre la sempre nuova gentilezza del suo gusto, così che questa ci seduce pur nella sua classica veste come cosa viva e sincerissima.

Sta la pia donna con la testa appoggiata alla mano destra, con gli occhi gonfi dalle lacrime non piante, e lascia scendere l'altra lungo alla persona abbandonata, e par veramente una di quelle greche che sapevano dolersi senza obliare il ritmo della compostezza.

Se si dovesse fare uno studio esauriente di quello che ci rivela il Canova nell'arte sua, dovremmo molto ricordare queste stele funerarie, intese come le sorelle attiche discoperte più tardi in tanta copia presso la porta del Dipylon ad Atene. Meglio di quanto non abbia saputo il Malamani, dimostran esse che quello di veramente originale apparso nell'arte del grande scultore veneto è di aver rivelato nel marmo ciò che il Winkelmann aveva divinato con gli scritti; il sereno sorriso dell'arte ellenica; non più intesa come nel Rinascimento attraverso le traduzioni ellenistiche o romane, ma ricercata ansiosamente nei suoi sparsi e più genuini vestigi. L'artista che dinanzi alle opere fidiache, da lord Elgin tratte in salvezza nell'inverno di Londra dalle soleggiate rovine del Partenone, aveva negato il diritto alla mano dei restauratori di toccare i marmi divini, era ben degno di raccoglierne il sorriso eterno nelle sue sculture.

Dov'ebbe modo il Canova di conoscere quelle stele che mostra d'interpretare sì squisitamente nei suoi bassorilievi funerari, a principiare da quello bellissimo del Volpato nell'atrio dei SS. Apostoli a Roma, sino a questo sconosciuto di Giacciano? (2).

Giova innanzi tutto ripetere che già verso la fine del settecento il teatino Paolo Maria Paciaudi aveva nuovamente condotta l'attenzione degli archeologi sovra i bassorilievi sepolcrali greci, mostrando d'intenderne il vero significato. Del resto non dovevano esser rari gli esempi di questi monumenti al Louvre e a Londra, che lo scultore visitò, e nemmeno a Venezia, ov'erano cospicue raccolte

(1) Vittorio Malamani, *Canova* Milano, Hoepli 1910, pagg. 110 e 233-34.

(2) Malamani, *Op. cit.*, pag. 100.

d'antichità, come quella Naniana, andata dispersa più tardi e ricca di genuine opere greche. Il Canova mostra di aver più mirato a quelle del periodo prassitelico, dell'inizio del quarto secolo av. C., sedotto dal *pathos* umano e profondo che traspira dalle composizioni di quell'epoca.

È però da osservare che la lapide bentivolesca s'accosta piuttosto a un tipo d'arte del secolo quinto, alquanto più severo, di cui è notissimo esemplare la stele sepolcrale di Egeso ad Atene, anch'essa disegnata come un tempietto, con frontone ad orecchioni e a cuspide, entro al quale una dignitosa figura di donna sta seduta, con i piedi appoggiati allo sgabello, in atto di mirare i gioielli che le reca l'ancella entro un cofanetto.

Soltanto nella figura del Canova è penetrato addentro ciò che più era estraneo alla pagana quiete del bassorilievo greco: il sentimento del dolore; ma espresso sì soavemente da non disdire alla purezza classica del disegno, pur accordandosi alla cristiana pietà dell'aula sacra.

Nè si potrebbe pensare miglior invito di questa stele, posta accanto all'ingresso del tempio, per far ricordare — come desidera l'epigrafe del marchese Carlo — alle popolazioni riconoscenti le benemerenze del Bentivoglio « col più copioso e perenne tributo di lacrime e di benedizioni ».

GIUSEPPE FIOCCO.

NOTIZIE

MUSEI E GALLERIE.

FIRENZE. Museo Andrea del Castagno. Affresco rappresentante S. Eustachio. — Nel gran Refettorio di S. Croce in Firenze, tra molte opere d'arte provenienti da svariate località della Toscana, trovavasi fino a poco tempo fa un affresco raffigurante S. Eustachio, che si crede appartenesse in antico alla Chiesa di S. Iacopo tra' Fossi. L'affresco trovavasi aderente ad un grosso blocco di muro segato e racchiuso entro l'armatura di legno e di terra adoperata [illegible] e ne fece il trasporto nel Refettorio. Il dipinto, che è opera di notevolissimo pregio e risente l'influenza dell'arte di Andrea del Castagno, è stato trasportato in questi giorni dal Refettorio di S. Croce al Museo « Andrea del Castagno » ed è così venuto opportunamente ad aggiungersi alle altre preziose opere del Maestro e della sua scuola raccolte nell'ex Refettorio di S. Apollonia. Le operazioni di distacco dell'affresco dal pesante blocco di muro e il successivo trasporto su rete metallica, eseguite con ogni maggior cura dall'artista Giuseppe Dini, sono riuscite perfettamente.

MORRA. Paliotto nella chiesa di S. Crescentino. — L'ispettore Dr Umberto Gnoli, recatosi nella chiesa di S. Crescentino presso Morra, ebbe occasione di vedere un paliotto in cuoio impresso e policromato, del 1715 (data dell'altare) composto di quattro pezzi cuciti insieme e in cattivo stato di conservazione.

Furono date disposizioni per la migliore conservazione del paliotto, che fu catalogato.

— Affreschi di Luca Signorelli nella chiesa di S. Crescentino. — I due magnifici affreschi che Luca Signorelli verso il 1507 dipinse nella chiesa di S. Crescentino a Morra, e cioè il *Cristo fustigato dai manigoldi* e la *Crocifissione* erano stati da tempo imbrattati da numerosi schizzi di calce. Inoltre tutto il lato sinistro della *Crocifissione*, per una superficie di circa un metro quadrato, era ancora nascosta sotto l'intonaco.

Vista la grande importanza di quelle opere d'arte, il Ministero ha autorizzata la Soprintendenza per la conservazione dei monumenti dell'Umbria a procedere con ogni cautela alla remozione degli imbratti di calce e allo scoprimento della parte sinistra della *Crocifissione*.

Dott. ARDUINO COLASANTI, *Redattore responsabile*

Roma, 1912 — Tipografia Editrice Romana, via della Frezza, 57-61.



IL RIPRISTINO DELLA CHIESA DI S. MARIA NUOVA DI VITERBO E IL S. FRANCESCO DI VETRALLA.



in dal 1907 la benemerita Società per la conservazione dei monumenti di Viterbo, iniziava il restauro della chiesa di Santa Maria Nuova, monumento degno della massima attenzione, il quale specialmente nei secoli XVIII-XIX aveva subito aggiunte e deturpazioni tali che ne avevano completamente alterate le linee originali. L'opera intelligente, limitata allora all'esterno del tempio, fu in seguito rivolta anche all'interno, ed ancora in questi giorni continua il lavoro per restituire al mirabile monumento dell'antica arte viterbese il primitivo aspetto.

Chiuse all'esterno nella facciata le due porte minori aperte nel secolo passato, liberato il bel peperino grigio dall'intonaco, riaperta la porta sul lato sinistro, e riaccomodato il pulpito che sorge all'angolo esterno, si demolirono nell'interno i quattro altari delle navate laterali e le vôlte, mettendo così a nudo il tetto composto di pianelle dipinte; si riaprirono le alte finestre a tutto sesto, si liberarono le colonne monoliti di peperino dallo spesso strato di tinta che le copriva, si tolsero gli intonachi dalle pareti, si ritrovò l'abside centrale ed il vano della cattedra dietro il moderno altare maggiore, si scavò la cripta interrata. Nelle navate laterali sono apparsi quattro altari entro nicchie arcuate chiuse in muratura posteriormente, decorate di pitture a fresco. Nei lavori sono venuti fuori parecchi frammenti scolpiti e iscritti, che furono collocati lungo la parete d'ingresso (1).

(1) I lavori di ripristino, eseguiti a cura della Società dei Monumenti viterbesi, col contributo del Min. della P. Istruzione vengono diretti con rara valentia dall'ing. Giulio Saveri.

Le navi laterali sono ora terminate da due cappelle d'epoca moderna; quella di sinistra dedicata al Salvatore, in cui sull'altare si conserva un'antica immagine, rimonta alla fine del sec. XVI; l'altra di destra, in demolizione, è di tempo assai



Fig. 1 — Facciata. — *Viterbo*, Santa Maria Nuova

più recente, della seconda metà del Settecento, già proprietà della famiglia Spadenzi, poi della famiglia Zazzera (1).

Le deturpazioni principali dell'edificio sono assai recenti: nel 1808 fu dato il bianco alle mura; nel 1822 si costruirono le vôlte e si innalzò di poco il pavimento; tra il 1825 e il 1826 si imbiancò la facciata, si elevò il monumentale

(1) *La Rosa*, pag. 60.

organo e si costruirono gli altari di stucco che ingombravano le navi minori, mentre un immenso altarone settecentesco ostruiva l'abside principale.

Leggere, attraverso così profonde e varie mutazioni, la storia artistica di S. Maria Nuova era quasi impossibile; si indovinava che un beninteso restauro avrebbe dato ottimi risultati, ma forse non se ne speravano così numerosi, perchè si può dire che il mirabile edificio abbia riacquistato, se non tutto, moltissimo dello antico splendore.

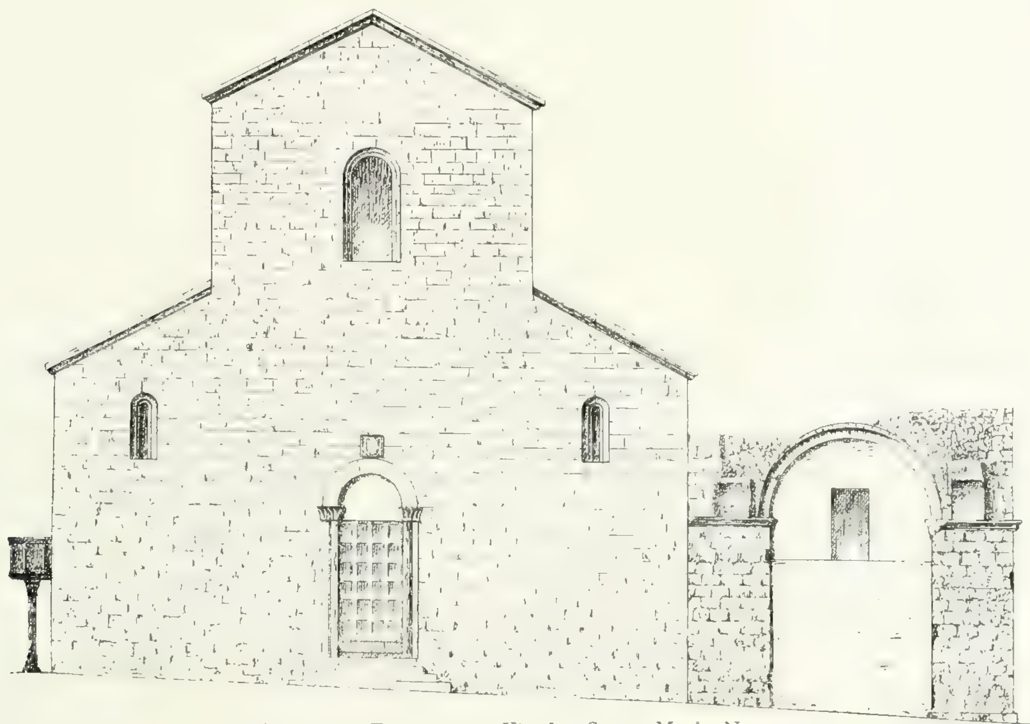


Fig. 2. — Esterno. — *Viterbo,* Santa Maria Nuova.

*
* *

La fondazione della chiesa di S. Maria Nuova si fa risalire comunemente all'anno 1080, per opera di una devota famiglia viterbese, composta di Biterbo prete, di suo fratello Leone, di Sassa loro madre e di Carabona moglie di Leone.

In verità una carta di donazione del 13 dicembre di quell'anno, ci apprende che i suddetti personaggi donarono la chiesa e l'ospedale di S. Maria Nuova di loro proprietà, perchè vi si facesse una canonica, con l'obbligo ai canonici di accogliere e curare i pellegrini (1). La chiesa non doveva però allora essere finita, o altrimenti doveva trattarsi di un piccolo edificio, che dopo il 1080 fu ingrandito e restaurato: infatti esiste tuttavia un cippo marmoreo con lunga iscrizione, datato 1080, in cui è detto che i nominati personaggi incominciarono il mirabile edificio: « *Nos vero qui inchoavimus hanc ecclesiam tam grata opera designavimus nostra nomina B(itervo) venerabilis presbiter et Leo et Sassa mater nostra et Carabona uxor Leonis quia*

(1) Perg. n. 2 dell'Archivio Diplomatico Viterbese, pubblicata dall'Orioli, *Giornale Arcadico*, t. CXXXVI, pag. 182-190, e dal Ciampi, *Statuti della città di Viterbo*, Firenze, 1872, pag. 282.

dignum est hii qui tam mirificum opus incohaverunt ut semper memorialem habitum habeant in missis et psalmis et in largis helemosynis » (1).

Alla chiesa erano annessi un ospedale, un chiostro, vari oratorii, ricordati pure nella carta di donazione, in cui già l'edificio è designato col nome di S. Maria



Fig. 3. — Porta laterale. — *Viterbo*, Santa Maria Nuova.

Nova, per distinguerlo dall'altro di S. Maria della Cella situato entro il Castello, e di data assai più antica (2). Non ci interessa la storia posteriore della chiesa; sap-

(1) *Giornale Arcadico*, loc. cit.

(2) Raccogliamo qui la bibliografia su S. Maria Nuova, registrando in primo luogo la monografia (T. Egidi) ne *La Rosa*, Strenna Viterbese per l'anno 1885, pag. 50. — Cesare Pinzi, *Gli Ospizi medioevali e l'Ospedal Grande di Viterbo*, Viterbo, 1893, pag. 38. — G. Signorelli,



Tav. I. — Paolo da Gualdo detto Paolo Romano. — **Monumento di Briobris.**
Vetralla, San Francesco.

piamo che l'ospedale non ebbe vita molto prosperosa e finì nel secolo XIV, mentre la canonica durò fino al 1567, soppressa con bolla di Pio V. Fin da tempo antico in S. Maria Nuova si conservava parte delle carte e dei documenti del Comune;



Fig. 4. — Esterno dell'abside. — *Viterbo,* Santa Maria Nuova.

nel secolo XVI una cassa grande con tutte le carte comunali era nella sacrestia della chiesa, di dove nel 1574 venne trasferita nella Cancelleria della città.

Nell'anno 1266 una insigne memoria è legata alla storia della chiesa, in quanto la tradizione afferma che dal pulpito che sorge all'esterno sull'angolo del-

Viterbo nella storia della Chiesa, Viterbo 1907-1908, pag. 110, 136, 139 — Pietro Egidi, *Viterbo*, Napoli, 1912, pag. 9.

l'edificio predicasse S. Tommaso d'Aquino, il quale effettivamente in quell'anno era a Viterbo (1).

Nel 1283 un avvenimento importante è registrato nella storia di S. Maria Nuova; il ritrovamento di una miracolosa immagine del Salvatore, trovata da un bifolco mentre arava in un campo: i buoi si inginocchiarono avanti a un sasso e non fu possibile farli muovere finchè, rimosso questo, non si trovò l'icona del Cristo che fu portata nella chiesa di S. Maria (2). Essa si conserva ancora nella chiesa;



Fig. 5. — L'interno (1911). — *Viterbo*, Santa Maria Nuova.

nel 1327 sorgeva in S. Maria Nuova una cappella dedicata al Salvatore, in cui era posta l'immagine.

Tra le reliquie della chiesa era la testa di S. Candida, e nel 1348 un canonico lasciava una somma di denaro da spendersi « *in opere capitis B. Candide fiendi in argento* » (3), ad uso forse di reliquiario.

(1) Un'iscrizione che è nel pulpito, non contemporanea, dà la data 1267.

(2) Il fatto è così ricordato nel *Liber memorialis S. Maria Novae*: « Recordo: Nell'anno dello Signore nostero Iesu Xpto 1283 alli.... di marzo Joseffo delo Croco, Joanne de la Cipolla, eranno co' buoi de Scipione del Annio ne lo campo di Julio de la Chierichera li boi restettero, e no volerno ire nanti e battuti e pongolati s'engenocchiorno, uno provò co la cerrata e trovaro che l'arato era entoppato ne una preta granne, scavorno cola zappa, e conubbero che era una cassa de preta co lo coperto pure de preta stuccato, e drento c'era una emasene de lo Salvatore, che l'annitero a pigliare sei preti di S. Maria, e l'altri preti tutti l'encontrorno fora de la Città co li Comuni che la metterono ne la ditta Chiesa vicino la sua residentia. Io Ercole Camerlingo ho recopiata questa memoria che stava nelli ricordi, che non si potia più legere ».

(3) SIGNORELLI, op. cit., pag. 392.

*
* *

La facciata della chiesa, semplicissima, si può dir tornata alla sua forma originaria (1), col portale sobriamente decorato e le tre finestre centinate; a destra sorgono le costruzioni, resti dell'ospedale, ed è visibile l'imposta di uno degli archi di un porticato di cui fanno memoria i documenti. Del pulpito esterno poggiante su una colonna con capitello, e portante nella cornice inferiore la caratteristica decorazione locale a dentelli, già tenemmo parola; esso è vicino a quello di S. Sisto Vecchio. Il portale laterale, più ricco del principale, ha nell'arco l'ornato viterbese

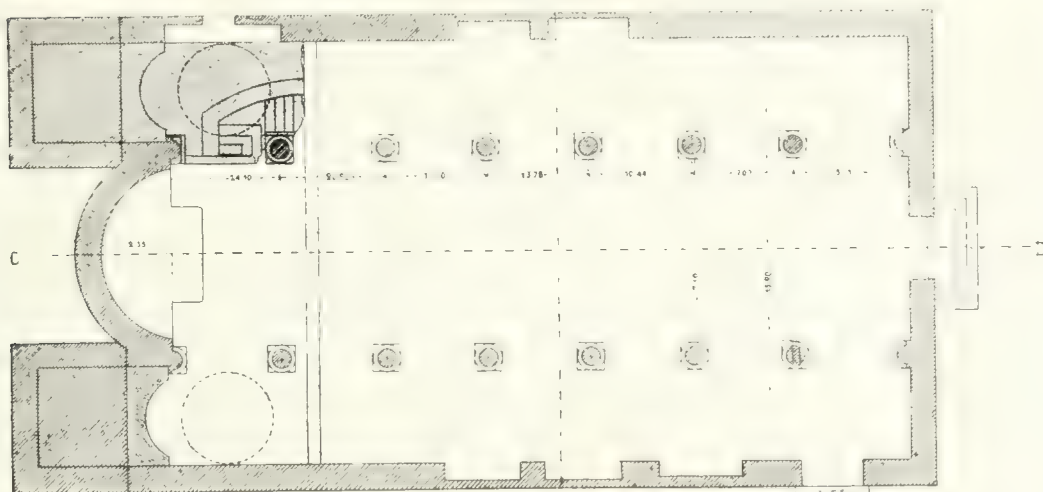


Fig. 6. — Pianta (luglio 1911). — *Viterbo*, Santa Maria Nuova.

a punta di diamante. Notevole è l'ornamentazione dell'abside all'esterno: sotto la cornice ove poggia il tetto una fascia di blocchi di peperino è messa a spigolo, e al disotto corrono degli archetti pensili i cui peducci hanno ora una voluta, ora fogliame, ora teste di animali, coi simboli degli evangelisti.

La chiesa è a tre navi con sei colonne monoliti e capitelli variamente decorati, con alte foglie d'acanto, con delfini affrontati ai lati di un vaso da cui sorge una rama; altri con foglie, croci e volute coniche, o con uccelli, o con doppio ordine di fogliame di cardo. Non occorre andar lontano per cercare termini di confronto: i capitelli della cattedrale di Viterbo ci mostrano esempi analoghi, taluni anche identici; e l'epoca è quasi la stessa, dovendosi attribuire alla fine del secolo XII quelli della cattedrale, e a qualche decennio prima quelli di S. Maria

(1) Qualche dubbio si potrebbe elevare sulla assenza dell'intonaco. Io credo che, se non in origine, almeno nel secolo XIII-XIV la maggior parte delle chiese, e non solo a Viterbo, furono sia all'esterno che all'interno intonacate e dipinte: rimane un esempio evidente, la *Domus Dei* fuori porta Romana a Viterbo, in cui sull'intonaco della facciata si riconoscono ancora le tracce delle vecchie ornamentazioni a fresco.

Nuova: testimonii tutti della varietà e ricchezza di ornamentazione dell'arte romanica.

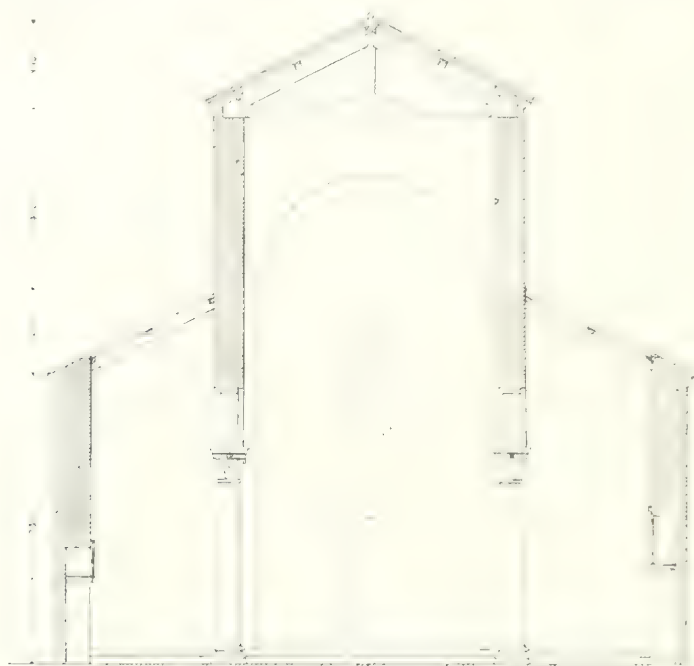


Fig. 7. — Spaccato. — *Viterbo*, Santa Maria Nuova.

Il piano della chiesa è quasi uniforme, il presbiterio essendo ora sollevato di soli due gradini sul resto; e forse lo era di poco più in origine, poichè il pavimento attuale non è molto più alto dell'antico. Esiste ancora l'abside centrale, non preceduta da arcone, in cui s'apre una grande finestra centinata, e appaiono, in basso, le tracce della cattedra episcopale; le absidi laterali furon distrutte nella costruzione

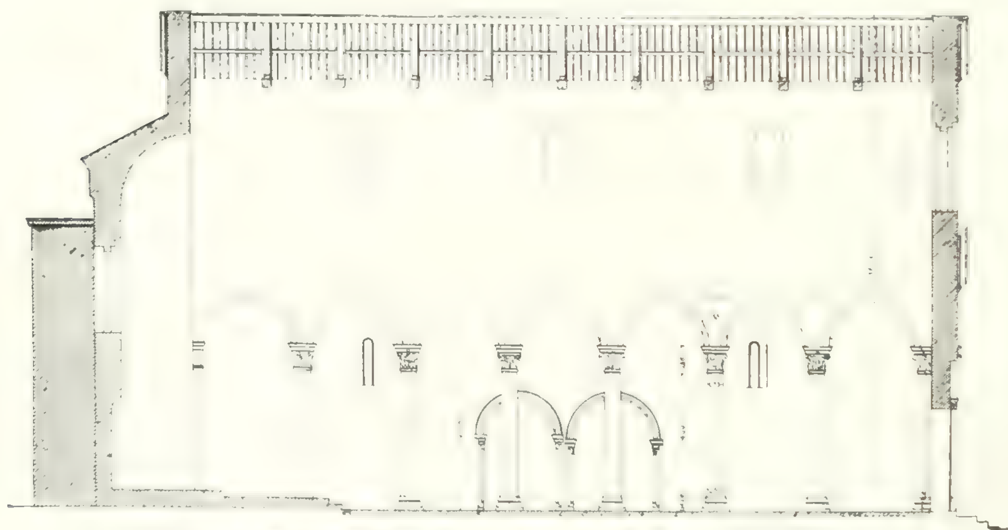


Fig. 8. — Sezione longitudinale. — *Viterbo*, Santa Maria Nuova.

delle cappelle, e quella di destra viene ora ricostruita (1). Sull'alto della navata centrale apronsi tre grandi finestre per lato, e minori finestre nelle navate laterali, anche tre per parte.

La cripta a cui si accede da due scalette presso le ultime colonne nelle navi laterali ha la pianta dell'abside superiore, con vôlta anulare che gira intorno a tre colonne.

Nella navata di destra, quasi verso il fondo, si apre una porta che doveva dare accesso al chiostro, il quale esiste tuttavia, ma trasformato e ridotto in pessime condizioni: è un quadrilatero porticato da tre lati e dal quarto chiuso con un muretto da un piccolo giardino, forse l'antico cimitero dell'ospedale.



Fig. 9. — Fondamenta dell'abside destra.
Viterbo, Santa Maria Nuova.

Restano, nascoste, tracce delle colonne e dei capitelli nel lato adiacente alla chiesa; in un altro vedonsi grandi archi semicircolari impostati su pilastri a base quadrata, in peperino; nel terzo lato archi più piccoli e più spessi.

Due cameroni rispondenti nel chiostro hanno tracce di pitture del secolo XIV: un S. Cristoforo, una Madonna annunciata e altre figure irriconoscibili (2), dipinte a fresco.

Nelle navate laterali della chiesa sono venute in luce quattro grandi nicchie profonde circa ottanta centimetri, con altari in muratura nel mezzo, sormontate da archi in peperino, internamente decorate con importantissimi affreschi sul fondo, nei pilastri laterali, nel sottarco.

Nella prima nicchia a destra, verso l'abside, è dipinto il Crocifisso tra la Madonna, S. Giovanni, S. Barbara e S. Nicola vescovo. Ai piedi del Crocifisso è inginocchiato un personaggio orante, vestito di un lungo robbone rosso con larghi bordi bianchi (di ermellino?) e berretta bianca e rossa, costume quasi simile a quello dei senatori romani, e indicante certo una dignità civile. Su una fascia inferiore all'affresco vi sono gli stemmi della famiglia (una barra bianca in uno scudo rosso)

(1) Ho i miei dubbi sull'opportunità di demolire la cappella cinquecentesca di sinistra, non priva di qualche pregio d'arte, per elevare un'altra monotona moderna abside in peperino. Occorre distinguere tra il ripristino e il rifacimento!

(2) La figura della Madonna fu fatta distaccare a cura del sottoscritto, essendo meglio conservata delle altre, e destinata a scomparire, data l'umidità dell'ambiente.

e l'iscrizione che ci dà il nome del personaggio: « *Hic requiescit d.nus monaldus fortiguerra de Viterb. sub a. d. MCCLXXXXIII M. Ag. d. X* ». L'indicazione cronologica del 1293 è importantissima per la datazione della pittura; è necessario qui dire che intorno all'iscrizione molto si è favoleggiato, ma la lettura certa è quella da noi data (1). Nei pilastri laterali veggonsi a sinistra gli stemmi della famiglia Fortiguerri, a destra la figura di S. Stefano; nel sottarco a sinistra è dipinto un mirabile vaso di maiolica con decorazioni arabe, da cui parte un ricco stelo di



Fig. 10. — Capitello. — *Viterbo*, Duomo.

fogliame, che va a raggiungere l'estremità opposta. Analogie tra la pittura in questione e quelle romane contemporanee non mancano, ma l'affresco viterbese appare in notevole ritardo; quando già in Roma per opera del Cavallini risorgeva la grandezza antica, e Giotto portava il fiore della rinascita toscana, in provincia continuavano le forme bizantineggianti, le vecchie formule, i vecchi artifici di una tecnica arretrata.

La santa Barbara, dipinta su uno strato d'intonaco sovrapposto, è posteriore al resto dell'affresco, e rimonta alla fine del secolo XIV.

(1) Taluni lessero MCCXXXXIII non essendo molto chiara la L; altri pretende sia sparita una C e vorrebbe leggere MCCC... Ma a togliere ogni dubbio in proposito, oltre lo stile della pittura interviene il ricordo di Monaldo Fortiguerra nei documenti in date vicine sempre al 1293 (Doc. dell'Archivio della Cattedrale di Viterbo, pubblicati da Pietro Egidi in *Arch. storico italiano*, n. 27, 1906).

Proprio adiacente alla nicchia ora descritta, più verso la porta d'ingresso della chiesa, ve n'è una seconda, anche ornata nell'arco da fregio di peperino a punta di diamante: nel fondo è dipinta la Crocifissione, di mano diversissima da quella del pittore precedente, piena di tragico movimento. Sul fondo nero, mentre nell'altra



Fig. 11. — Affresco del 1293. — *Viterbo,* Santa Maria Nuova.

è oltremare, si delineano le figure della Madonna e di S. Giovanni contraffatte dal dolore che vivamente è espresso nei volti e traspare dalle mosse concitate. S. Ambrogio, con manto rosso e tunica bianca, raccomanda un personaggio inginocchiato in costume di chierico, bianco con orli rossi; certamente, per analogia con la nicchia precedente è da credere sia qui sepolto il chierico figurato nel dipinto (1).

(1) Anche nella chiesa della Verità v'è a sinistra una nicchia analoga con pitture, coperta poi in parte da un altare cinquecentesco. Le pitture, del secolo XIV, furono di recente fatte restaurare, su mia proposta, dal Ministero della P. Istruzione.

Nei pilastri laterali vedonsi S. Caterina della Rota e S. Caterina da Siena; nel sottarco, in sette medaglioni, il Cristo benedicente, S. Lorenzo, S. Paolo, S. Giovanni Battista, S. Michele, S. Pietro, S. Stefano; il fondo dei medaglioni è verde, con cornici bianche ornate di scacchi neri, e tutte le sette figure hanno fisionomie accigliate, quasi tragiche; i nimbi sono graffiti.

Nella nave sinistra si vedono due nicchie analoghe, con altari; in una è dipinta nel fondo la Madonna in trono col Bambino e S. Giovanni Battista, e ai piedi una figuretta femminile, mentre a destra, in uno scomparto separato, sta il Cristo in piedi con nimbo crocigero, e la croce sulle spalle; dal costato spiccia il sangue



Fig. 12. — Affresco del sec. XIV — *Viterbo*, Casa Balestra.

che cade verso il basso su un'ostia che sormonta il calice. Il trono della Madonna è decorato alla maniera cosmatesca, e ricorda l'affresco della nave sinistra della chiesa di S. Saba sull'Aventino; la Madonna ha tunica turchina con risvolti verdi, il Bambino manto giallo e tunica rosea. Nel sottarco sono sei medaglioni con busti di santi, e il Cristo benedicente nel centro. Nei pilastri, a sinistra una santa, in piedi, molto danneggiata; a destra un santo vescovo, con bianco paludamento; il nimbo è decorato di foglioline impresse per mezzo di uno stampo nell'intonaco fresco, se pure non era riempito da una corona di metallo. La nicchia rimonta alla metà del secolo XIV. In un'altra nicchia simile è dipinto nel centro il Cristo crocifisso, tra la Madonna e S. Giovanni, mentre ai piedi della croce la Maddalena si inginocchia, e alle due estremità il Battista e un santo pellegrino incorniciano il gruppo centrale. Anche qui nel sottarco sono sette medaglioni col busto di Cristo e di santi.

La parete della navata sinistra doveva essere interamente intonacata e dipinta fin dal secolo XIV; infatti verso il fondo della nave appare un largo tratto con resti di pittura e una lunga iscrizione gotica; tra lo scialbo sembra riconoscersi un bue, onde è da pensare che vi fosse dipinto il miracolo del trovamento dell'immagine miracolosa del Salvatore.



Tav. II. — Scuola di Benozzo Gozzoli. — **Sant'Orsola e le undicimila vergini.**
Vetralla, San Francesco.

La stessa rappresentazione è dipinta anche su alcune pianelle del tetto, in cui vedonsi i buoi condotti da un contadino all'aratro, mentre in altre mattonelle ricorrono grossi rosoni colorati: le mattonelle rimontano, come quelle del soffitto di S. Maria della Verità e del Duomo, al secolo XV. I travi e gli intradossi del tetto



Fig. 13. — Affresco del sec. XIV. — *Viterbo*, Santa Maria Nuova.

e i travicelli minori portano festoni e caulicoli dipinti a tempera, e altri ornati varii; e non può esservi dubbio che chi decorò il soffitto di S. Maria Nuova fu lo stesso artista del tetto della Verità, datato 1460, e di quello del Duomo, del 1490.

Si continuava dunque nel corso dei secoli ad abbellire ed ornare il mirabile tempio; al principio del secolo XVI fu eseguita la grande pittura a fresco, entro una nicchia decorata da pilastri ornati di candeliere classiche, presso la porta laterale nella navata sinistra. Vi son rappresentati i santi Giovanni Battista, Girolamo e Lorenzo, in un paesaggio alberato e montuoso, e nell'angolo a sinistra in basso

appare il piccolo busto del committente orante, un vecchietto con tunica e berretta nera: forse si chiamava Angelo perchè in epoca poco lontana dall'esecuzione della



Fig. 14. — Formelle del soffitto. — *Viterbo*, Santa Maria Nuova.

pittura una ignota mano graffì sul ritrattino: « *ser* (?) *Agnolo* ». Il dipinto, un po' guasto, ha le caratteristiche consuete della pittura viterbese del Cinquecento; forme umbre irrobustite dal contatto dell'arte di Luca Signorelli.



Fig. 15. — Esterno. — *Vetralla*, San Francesco.

Altro ricordo del Rinascimento è un tabernacoletto dell'ostia santa, infisso nel muro della navata destra, con ornati di fogliame; debole opera di un tagliapietra locale.

Infine, sul cadere del secolo XVI o al principio del XVII, si decorò il fondo della navata sinistra, demolendo l'antica abside ed elevando una cappella rettangolare con un altarone di marmo, destinato ad accogliere l'antica immagine del Salvatore.



Fig. 16. — Facciata. — *Vetralla*, San Francesco.

* * *

A poca distanza da Viterbo sorge un'altra importante chiesa romanica, che presenta con la Santa Maria Nuova affinità stilistiche strettissime: San Francesco di Vetralla. È uno dei monumenti più cospicui della provincia romana, sia per le sue particolarità di costruzione che per le pitture e le sculture che lo decorano; pure è del tutto ignoto agli studiosi d'arte, che certo non hanno notizia delle illustrazioni locali fatte più dal punto di vista storico che da quello stilistico (1).

(1) Luigi Serafini, *Vetralla antica*, Viterbo 1648, pag. 50-52; A. Scriattoli, *La cripta della chiesa di S. Francesco*, in *Briobris*, Numero unico, Vetralla, 13 agosto 1896; F. Paolocci, *Notizie e documenti relativi alla storia di Vetralla*, pubblicati a cura di A. Scriattoli, Vetralla, 1908, pag. 36, 41.

La facciata di S. Francesco di Vetralla, è simile a quella di S. Maria Nuova di Viterbo, ove si eccettuino le finestre che però potevano, anzi dovevano anche esse esser uguali; quelle di Vetralla sono moderne, ingrandite e fatte rettangolari nel restauro del Seicento; quelle di Viterbo, strette e centinate, appartengono al ripristino recentissimo. Il portale ha nella lunetta una serie di fregi a fogliame; colonne con anello a metà del fusto, capitelli a foglie in doppio ordine. Identica è la pianta, a tre navi absidate, col presbiterio leggermente rialzato di un gradino



Fig. 17. — Esterno dell'abside e campanile. — *Vetralla*, San Francesco.

alla quinta colonna, e di un altro alla sesta. La navata ha sei colonne come a Santa Maria Nuova, con capitelli analoghi, a fogliame o col motivo dei delfini e del cantaro; il tetto è a travi, non decorato; il pavimento è bellissimo ad *opus alexandrinum*, sul tipo delle basiliche romane del XII-XIII secolo, anzi sicuramente eseguito da artefici romani, come l'altro della cattedrale di Sutri. Il coronamento dei muri porta una serie di archetti pensili, come nell'abside di S. Maria Nuova; a Vetralla le absidi sono divise da lesene che comprendono ognuna due archetti; le absidiole all'interno sono murate con una chiusura in piano che nasconde la concavità. Sulle seste colonne poggia l'arco trionfale, che a Santa Maria Nuova manca.

Una vasta cripta a cui si accede lateralmente per due scale, che sbucano sul fondo delle navi laterali, sembra composta con elementi raccogliticci; è a vôlte poggianti su colonne di varia misura, con capitelli di ordine diverso; la cripta è pure triabsidata, ed ha tracce di pitture del secolo XII circa. Non crediamo, contro

quanto si ritiene dagli scrittori locali, che la cripta sia resto di una chiesa anteriore, ma piuttosto che sia costruita insieme con la chiesa attuale, servendosi di avanzi del primitivo tempio, che esisteva già nel IX secolo, poichè è nominato in una bolla di Leone IV (1). La cripta ha la forma di un rettangolo, con le tre absidi che corrispondono esattamente a quelle della chiesa superiore, e due nicchie nella parete di centro; è scavata nel masso, e tutto all'intorno vi gira un sedile. Ventisette colonne dividono la cripta in sei navi e sostengono le volticelle, ornate di pitture a fresco dai colori tenui, senza modellato; tra le quali appare nella vôlta di centro il busto di Cristo in un medaglione circondato dai simboli dei quattro Evangelisti. Nei bordi corrono fregi di fogliame stilizzati.

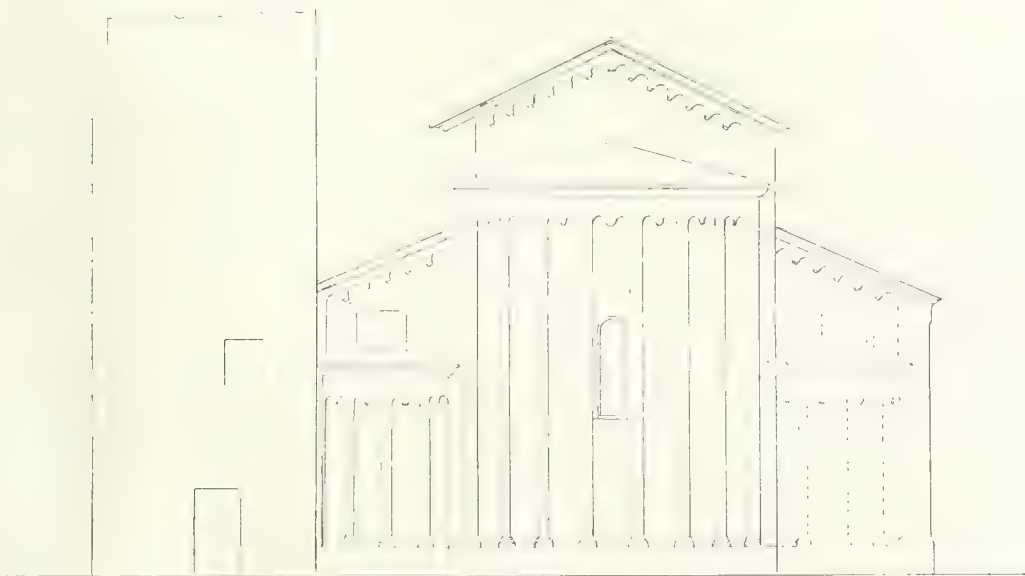


Fig. 18. — Lato posteriore. — *Vetralla*, San Francesco

La cripta era stata divisa con muri, e chiuse le scale di accesso, ripristinate nel restauro che col concorso del Ministero della Pubblica Istruzione, si fece nel 1894.

Nel centro della chiesa superiore doveva esservi la *schola cantorum*, certamente delimitata da transenne di peperino, di cui rimangono ancora le parti inferiori con tracce di scorniciature, tagliate all'altezza del gradino, nel centro del quale una rientranza indica la porta del recinto.

I capitelli delle grandi colonne sono affini a quelli di S. Maria Nuova, ma più rozzi; presentano gli stessi motivi di fogliame, e tra altro anche quello dei delfini affrontati.

La chiesa di S. Francesco era stata nel 1612 *risarcita* dal Padre Maestro Bonaventura Onofri, il quale fece costruire grandi altaroni barocchi di stucco, chiuse le finestre laterali, decorò la nave maggiore di pitture, facendo malamente restaurare le antiche. Anche nell'abside centrale fu elevato un grande altare che la ostruiva completamente. Forse allora fu chiusa anche la cripta trasformandola in sepolcreto (2).

(1) *Notizie e documenti*, ed. Scriattoli, pag. 42.
(2) *Notizie*, ed. Scriattoli, pag. 52; Serafini, *Vetralla antica*, pag. 86.

In quest'occasione furono dipinte le rozzissime storie della vita di S. Francesco sull'alto della navata centrale, e perirono probabilmente molti dipinti più antichi. Oggi esistono ancora avanzi della primitiva decorazione pittorica del secolo XIV; altri dipinti rimontano invece ai primi anni del Cinquecento e mostrano le caratteristiche della pittura viterbese del tempo, al seguito del Pastura, in notevole ritardo sull'arte dei centri maggiori.

Degni di attenzione sono invece due affreschi del Quattrocento, uno sulla porta laterale della nave sinistra, ove entro una nicchia è dipinto S. Bernardino in piedi, col libro aperto nella sinistra, tra quattro angeli; l'altro nella nave destra

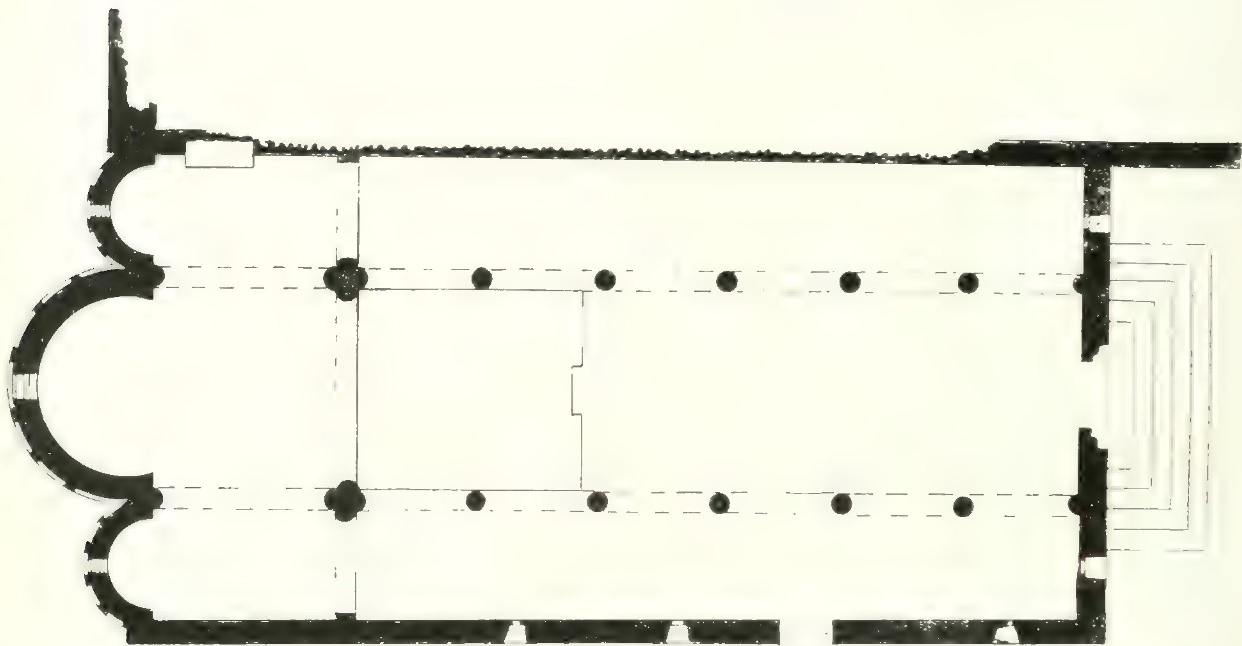


Fig. 19. — Pianta. — *Vetralla*, San Francesco.

rappresentante S. Orsola con lo stendardo della chiesa tra Santi e vescovi e le undicimila vergini.

Al disotto nella stessa nicchia, in piccole dimensioni, quasi imitando una predella sotto una tavola d'altare, è figurata la leggenda della Santa colle sue compagne, che avendo fatto naufragio viene uccisa coi dardi dai corsari Unni. Questi due dipinti eseguiti, credo, intorno al 1460, risentono evidentemente dell'arte di Benozzo Gozzoli. E' noto che l'artista toscano fu chiamato nel 1453 dalle monache di Santa Rosa di Viterbo per decorare con le storie della Santa la loro chiesa. Le pitture furono distrutte nel 1632 e non ne rimangono che rozze copie. Certo l'influsso di Benozzo dovette esser vivamente risentito nella pittura locale, verso la metà del Quattrocento ancora incerta e arretrata; ma non è facile coglierne tracce nelle opere degli artisti viterbesi, poichè la derivazione dal Gozzoli del grande Lorenzo da Viterbo è stata giustamente messa in dubbio. Innanzi ai due affreschi di Vetralla il dubbio è invece impossibile: attraverso le deformazioni di un debole imitatore si riconoscono le forme abituali del maestro: le teste schiacciate, col mento appuntito e le orecchie molto allontanate, le pieghe, il taglio degli occhi, le architetture colorite di rosso e di verde, la facilità narrativa della storia dipinta sotto il gruppo di S. Orsola attorniata dalle undicimila vergini.

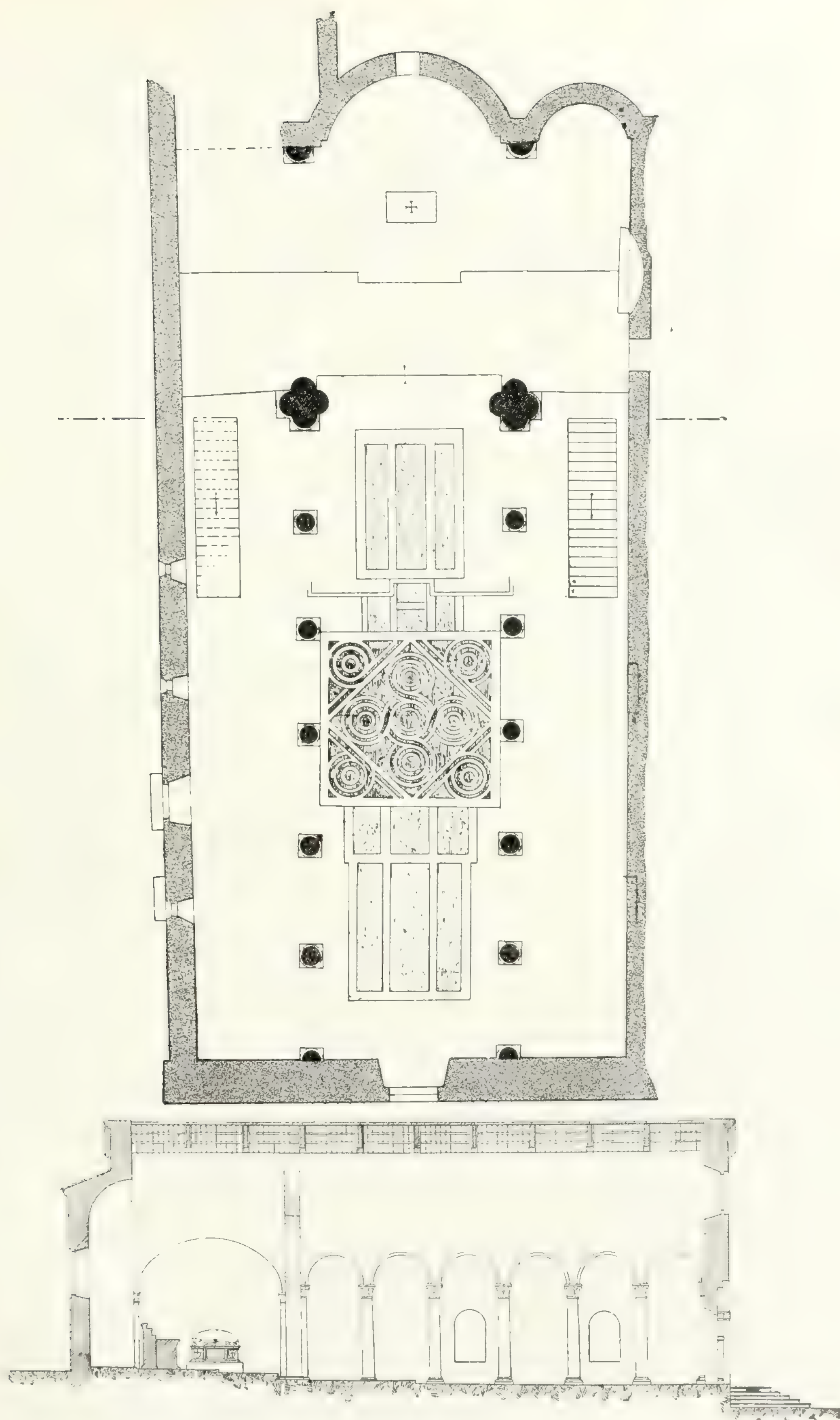


Fig. 20. — Pianta al piano del pavimento e sezione longitudinale. — *Vetralla*, San Francesco.

I due affreschi vetrallesi rimangono dunque un'importante testimonianza della diffusione dell'arte di Benozzo nel territorio viterbese. Colgo l'occasione per osservare che anche il maestro di Benozzo, l'Angelico, dette a Viterbo un fiore dell'arte sua; ce lo fa sapere il diligente cronista viterbese Niccolò Della Tuccia, il quale come contemporaneo merita fede.

Niccolò Della Tuccia descrivendo *una bella e magna processione alla Madonna della Cerqua*, fatta il 20 settembre 1467, racconta che « *in essa furono tutti preti, frati e religiosi con tutte le reliquie di Viterbo. Dietro tutto il clericato andò detto messer lo vescovo a cavallo sopra una mula copertata di broccatino bianco, e portava*



Fig. 21. — Interno — *Vetralla*, San Francesco

in mano il mento di S. Giovan Battista, e innanti a lui le teste de' SS. Ilario e Valentino, e la testa di S. Sisto in un tabernacolo di legname portato da quattro preti, e così l'altre reliquie secondo le fratime e capitolo de' preti parati e disciplinanti; e poi seguivano dietro al vescovo il confalone nuovo della Madonna, e 'l nuovo di S. Lorenzo; quali confaloni aveva dipinti e ornati fra Giovan di Fiesoli dell'ordine Domenicano » (1). Di questi gonfaloni rappresentanti l'uno S. Lorenzo, l'altro la Madonna non si ha oggi più alcuna notizia; essi erano stati eseguiti certo dal Beato Angelico, poichè non v'ha dubbio che col Beato sia da identificarsi il *fra Giovanni da Fiesole dell'ordine Domenicano* di cui parla il cronista. Il dotto e amoroso illustratore delle memorie viterbesi, Cesare Pinzi, alla cui scrupolosa cura nulla è sfuggito di quanto riguarda la storia e l'arte della sua città, aveva notato il passo del cronista, ma pensò che si trattasse di un « *omonimo del famoso Beato Angelico o sopravvissuto a lui* », osservando però che non se ne ha menzione nell'opera del P. Marchese sugli artisti domenicani (1). A me pare che la designazione di Niccolò

(1) C. Pinzi, *Memorie e documenti inediti sulla basilica di S. Maria della Quercia di Viterbo*. Roma, 1891.





Tav. III. — **Capitelli.** — *Viterbo*, Santa Maria Nuova.

Della Tuccia non possa riferirsi che all'Angelico; il Beato era, è vero, morto fin dal marzo 1455, [ma l'aggettivo *nuovo* che il cronista attribuisce ai due gonfaloni non deve intendersi nel senso di *fatti proprio allora*. Basta pensare che i gonfaloni fossero stati di recente acquistati a Roma o a Firenze; o pure che in confronto di altri gonfaloni antichi, quelli ricordati da Nicolò si chiamassero *nuovi*



Fig. 22. — Pavimento della navata centrale. — *Vetralla*, San Francesco.

anche parecchi anni dopo la loro esecuzione. Di altro artista dello stesso nome dell'Angelico, e pure domenicano, non abbiamo memoria, nè il nome di un pittore di secondo ordine sarebbe stato con tanta cura ritenuto dal cronista.

*
* *

Mi resta a dire di un'altra importante opera d'arte che è nella chiesa di S. Francesco di Vetralla, e di cui ho già trattato altrove: il monumento di Briobris guerriero, figlio a Giovanni di Vico, prefetto di Roma (1). Il monumento sepolcrale, ora collocato lontano dal suo posto primitivo, nella navata destra, entro una nicchia, si compone di un sarcofago di forma rettangolare, colla faccia anteriore divisa in tre specchi separati da cornici; quello centrale porta l'iscrizione dedica-

(1) A. Muñoz, *Meister Paolo da Gualdo*, *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 1910; *Maestro Paolo da Gualdo* detto *Paolo Romano*, *Rassegna d'Arte Umbra*, 1911, n. II-III, pag. 29-35.

toria; quello di sinistra lo stemma della famiglia prefettizia dei Vico; quello di destra lo stesso stemma inquartato con quello degli Orsini.

Corona il sarcofago una cornice architettonica che ha disotto una fila di dentelli; essa sopporta il letto con un lenzuolo frangiato e cuscini ornati di ricami e fiocchi, sul quale è disteso il defunto, un guerriero tutto in armi: l'iscrizione ce ne apprende il nome; egli è Briobris, figlio naturale di Giovanni di Vico.



Fig. 23. — Capitelli. — *Vetralla*, San Francesco.

« Hoc manet in tumulo fulgenti laude perennis
Insignis Briobris gratus et ore nitens,
Strenuus et clarus, facundus, comis et audax,
Magnanimus, prudens vir fuit alta petens.
Hic acie valuit summa virtute repertus,
In cunctis cautus, que sapuere viri.
Impia precerpsit mors immatura iuventam,
Annis triginta quae ruit, atque tribus.
Hunc naturali generavit more Iohannes.
Urbis prefectus quo duce tantus erat.
Inclita stirps cuius quondam regnantis in orbe
Cesaris excelsa nomine clara patet » (1)

Il guerriero poggia il capo sul cuscino; veste una cotta di maglia su cui indossa la tunica di panno; ha scarpe, stinieri e ginocchiere di ferro snodate, guanti

(1) Un ignoto traduttore locale così ha volto in italiano questi versi: « D'intemerato onor qui giace estinto | Briobris illustre accetto e caro al mondo | Bel frutto di valor d'allori cinto | Coraggioso, socievole e facondo | Audace e forte vinse e non fu vinto | Prudente e saggio e nel pensar profondo | Cercò l'onor per naturale istinto | E nelle imprese fu sempre giocondo | In giovanile età morte immatura | Nel suo anni trentatre tolse la vita | Al figlio di Giovanni per natura | Prefetto a Roma della stirpe avita | Dei Cesari imperial come assicura | Lo stemma, il cuor, l'educazion sortita.





Fig. 24. — Capitelli. — *Vetralla*, San Francesco.

di ferro; alla cintura un pugnale, e nella destra un bastone insegna del comando; il copricapo è di panno ornato di fiorami. Il Corretini dice che Briobris morì a Vetralla nel 1353; certo il monumento gli fu elevato molti anni dopo, sulla fine nel secolo: ora trovasi, come ho detto, murato nella navata destra della chiesa; fino al 1612 anno in cui il tempio fu restaurato, era invece nella sinistra. Sorreggevano allora l'arca quattro colonne e la sormontava un padiglione (1); le colonne alte m. 2,15 con diametro 0,67 esistono ancora collocate ai lati della porta d'ingresso; il sarcofago è lungo m. 2 e alto 1, cosicchè tutto l'insieme formava un monumento di grandi dimensioni come il sepolcro degli Anguillara in Capranica di Sutri. L'esempio non è invocato a caso perchè le due opere, a mio parere,



Fig. 25. — Capitello. — *Vetralla*, San Francesco.

appartengono allo stesso autore Paolo da Gualdo detto Paolo Romano. Nella cornice superiore del sarcofago di Briobris si legge la segnatura dell'artista:

M. Paulus De Gualdo Cattanie Me fecit:

Ora, come altrove ho dimostrato, lo stile corrisponde esattamente alle opere del maestro che a Roma eseguì il monumento di Bartolomeo Carafa in S. Maria del Priorato e quello del Cardinale Stefaneschi in S. Maria in Trastevere, e che si firma Magister Paulus. Il maestro, che non si sa perchè è chiamato comunemente Paolo Romano sebbene egli non si dichiari tale nelle due opere firmate a Roma, era invece di Gualdo Cattaneo nell'Umbria! A lui fu assegnato da tempo, giustamente, nel *Cicerone* il monumento dei fratelli Anguillara, in Capranica di Sutri (1408): a lui ho attribuito la lastra tombale di Niccolò de Summa (1403) a Civita Castellana; a lui deve attribuirsi l'esecuzione del sepolcro del vescovo viterbese Antonio de Vitulis (1405) ch'era in S. Pietro in Vaticano, e del quale esiste oggi solo l'iscrizione mutila con la firma dell'artista «.... E GUALDO FECIT ». Lavorò dunque Paolo da Gualdo sempre nei dintorni di Viterbo, prima di venire a Roma, a Vetralla, a Civita Castellana, a Capranica; giunto a Roma, la prima opera da lui compiuta è il sepolcro di un viterbese; è logico

(1) SERAFINI, *Vetralla antica*, Viterbo, 1648, pag. 88.



Tav. IV. — **Ciborio**, sec. XV. — *Vetralla*, San Francesco.

quindi andare a cercare in Viterbo le origini dell'arte sua. Ed infatti numerosi sono i riscontri tra le sculture di Viterbo della fine del Trecento, e le opere di Maestro Paolo: tra altro il monumento di Fra Marco, il famoso teologo e car-



Fig. 26. — La cripta. — *Vetralla*, San Francesco.

dinale morto nel 1369, e sepolto in S. Francesco, sebbene sia più ricco nella decorazione e più fine nei particolari, ha caratteri stilistici affini a Paolo da Gualdo e deve ritenersi eseguito verso il 1400 da un artista che si educò insieme con lui.

Il monumento di Vetralla con la sua firma, è dunque servito a ricostruire finalmente la figura del cosidetto Paolo Romano.

*
* *

Un'altra opera di scultura pur degna di memoria è il tabernacolo marmoreo infisso nell'abside di S. Francesco di Vetralla, del secolo XV, opera di un maestro piuttosto rozzo, ignaro delle raffinatezze delle città maggiori. I due angeli adoranti volano su nuvole così poco somiglianti al vero che sembrano bacche d'alloro, e il panneggio, volendosi mostrare le pieghe ricadenti tra le gambe, forma sul davanti una specie di tasca.

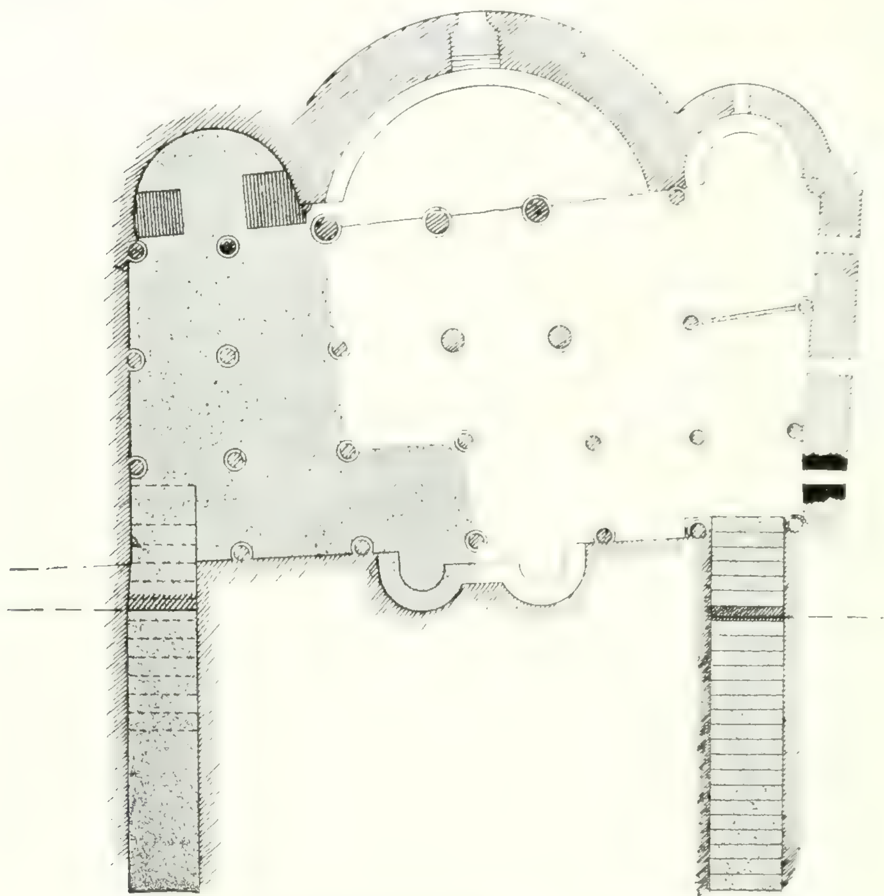


Fig. 27 — La cripta prima dei restauri. — *Vetralla*, San Francesco.

A Vetralla la chiesa dei SS. Filippo e Giacomo possiede pure un ciborio del Quattrocento, ma assai più bello, certo eseguito a Roma o da artista educato all'arte romana (1).

Ma in genere, nella provincia romana, si trovano ciborii del tipo di quello di S. Francesco, dovuti a uno stesso gruppo di artisti che lavoravano per i piccoli centri ripetendo modelli fissi.

Antonio Muñoz.

(1) Questo ciborio fu qualche anno fa abusivamente venduto. Ricuperato, giaceva scomposto nella sagrestia della chiesa fino a che fu fatto murare e ricostruire a cura del sottoscritto.

AVORI SCOLPITI AFRICANI IN COLLEZIONI ITALIANE

CONTRIBUTO ALLO STUDIO DELL'ARTE "DI BENIN".

(*Continuazione* — vedi *Bollettino* V, 1911, 88 segg.; VI, 1912, 70 segg.)

III. — CUCCHIAI (*)



l Museo Nazionale di Antropologia in Firenze possedeva fino al 1893 cinque cucchiai di avorio (n° d' inv. 216). Due di essi passarono poi a far parte della raccolta del prof. Enrico Giglioli, in Firenze, dove a tutt'oggi si trovano. Gli altri tre sono rimasti nel Museo di Antropologia.

Provenivano dal Museo Mediceo; e sono registrati nei vecchi inventari del 1791 e del 1802 come 'cinque cucchiari turchi di avorio'.

Sono tutti ricavati da un solo pezzo; e tutti presentano il medesimo tipo caratteristico.

La conca, lavorata con somma cura, fino ad ottenere una sottigliezza ed una trasparenza mirabile, va gradatamente rastremandosi verso il manico, dove s'incurva in avanti terminando con una specie di sprone trilobato, mentre sul lato esterno è percorsa in tutta la sua lunghezza da un costola che si accentua dal basso in alto e che dà al fondo forma di carena.

Il manico s'inserisce sul vertice della curva dello sprone, ed è variamente scolpito. Di solito presenta un elemento costante: una ramificazione di due aste che si biforcano, e poi si ricongiungono, dando origine ad una specie di rombo o di losanga lavorata a giorno, non però rigida come una cornice, ma quasi colta e fissata in un momento del suo avvolgersi intorno a se stessa; e munita di due dischi laterali quadrettati esternamente. Sopra questo schema il manico continua con elementi figurati che variano da un esemplare all'altro.

La forma generale di questi cucchiai, la delicata sottigliezza, il fine lavoro mostrano ad evidenza che essi male potevano servire per uso pratico, e piuttosto dovevano essere oggetti di lusso.

Essi appartengono ad una classe specialissima di cucchiai d'avorio di cui si trovano altri esemplari in varie collezioni di Europa: al British Museum (1), nelle Collezioni Imperiali a Vienna (2), nel Museo Ducale di Braunschweig (3), per citare solo le raccolte i cui esemplari furono pubblicati.

(*) Per questa parte della mia pubblicazione sono particolarmente grato alla cortesia della Signora Costanza H. Giglioli in Firenze e del Prof. Aldobrandino Mochi, direttore del Museo Nazionale di Antropologia in Firenze.

(1) RD t. v, p. 38.

(2) WS t. v.

(3) R. Andree, *Alte westafrikanische Elfenbeinschnitzereien im Herzogl. Museum zu Braunschweig*, Globus LXXIX, 1901, 156-159.

11. — Fig. 10, *A*. Museo Antropologico di Firenze.

Dall'angolo superiore della losanga lavorata a giorno si leva una specie di

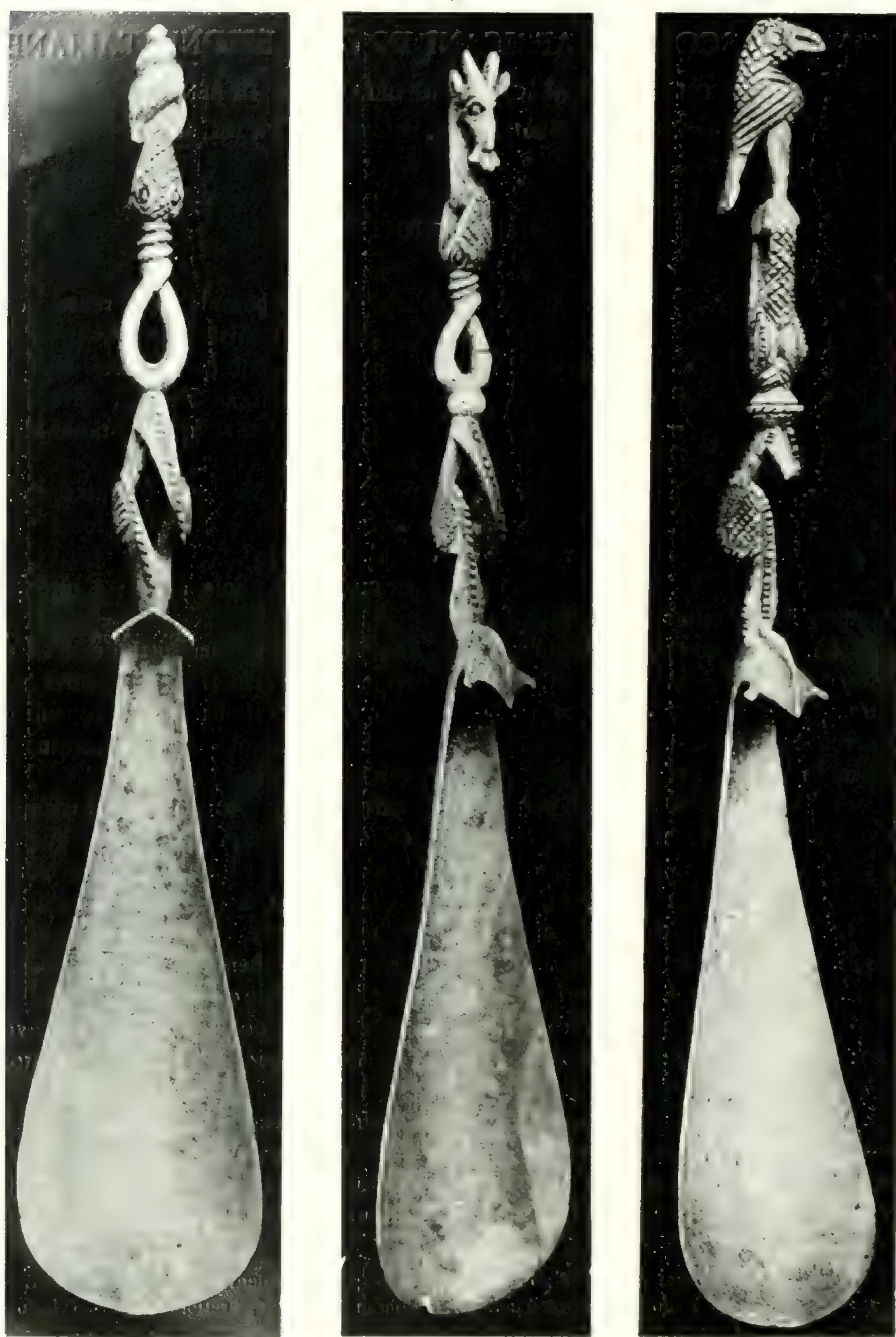


Fig. 10. — *Cucchiai di avorio* (nn.[1] 11, 12, 13) nel Museo Antropologico di Firenze ($^3/_4$).

anello che è formato dal corpo di un serpente fortemente piegato a metà, la cui coda si avvolge più volte intorno al collo, cioè subito sotto la testa. Questa è

trattata a quadretti, ha due grandi occhi, e tiene le fauci spalancate addentando una conchiglia a volute spirali.

Misura cm. 25.

Il motivo del serpente (piegato ad anello) che tiene in bocca una conchiglia si trova ripetuto in un cucchiaio del British Museum (1) e in un altro di Vienna (2).

12. — Fig. 19 *B*. Museo Antropologico di Firenze.

Non direttamente dal vertice superiore della losanga lavorata a giorno, ma da un piccolo globo che serve di transizione emerge lo stesso schema del serpente piegato ad anello, con la testa trattata allo stesso modo e la bocca aperta, che tiene la protome di un animale cornuto - un antilope - con grandi occhi e con un'appendice trilobata (forse indicante il cibo) che gli penzola dal muso.

Lunghezza cm. 24,8.

L'antilope ricorre anche su un cucchiaio del Museo ducale di Braunschweig (3).

13. — Fig. 19 *C*. Museo Antropologico di Firenze.

Il manico fu rotto, e manca ora di una parte della losanga lavorata a giorno. Questa porta una specie di bottone terminale a doppio cono con giro di granuli, donde emerge una testa di coccodrillo con due enormi occhi laterali e un lungo muso, quadrettato sopra e sotto, aperto ad abboccare una specie di zoccolo su cui sta una figura di uccello dal becco adunco e dalle penne rese a quadri e a solchi profondi.

Misura cm. 25,7.

14. — Fig. 20. Collezione Giglioli (n° d'inv. (4) 6516).

Sul bottone terminale della losanga lavorata a giorno posano gli artigli (a quattro dita) di un uccello di tipo analogo al precedente, ma di gran lunga superiore nella modellatura e nel rendimento, con grandi occhi circolari e col becco adunco che tiene con la punta un oggetto indeterminabile, forse un seme o altro cibo.

Lunghezza cm. 26.

Un cucchiaio identico si trova a Vienna (5).

15. — Fig. 21. Collezione Giglioli (n° inv. (4) 6515).

È il solo dei nostri cucchiai il cui manico non presenti il noto disegno lavorato a giorno. Una delle vedute mostra la forma carenata della conca e dà anche

(1) RD t. v, 7.

(2) WS t. v, 3. — Un serpente col corpo a doppio anello che tiene in bocca un pesce: WS t. v, 6.

(3) Globus, LXXIX 1901, fig. a p. 157 e 158: «... eine Antilope, ... deren Kopf naturgetreu gearbeitet ist, und aus deren Maul zwei quastenartige Gegenstände heraushängen, die ich nicht zu deuten vermag » (ANDREE).

(4) *La collezione etnografica del prof. E. H. Giglioli geograficamente classificata : Parte II (Antico e Nuovo Continente)*, Città di Castello, 1912.

(5) WS t. v, 4. — Cfr. i cucchiai WS t. v, 5 e Globus LXXIX 1901 fig. a p. 157 (n° 87): un uccello (e una testa di uccello) che tiene col becco un pesce.

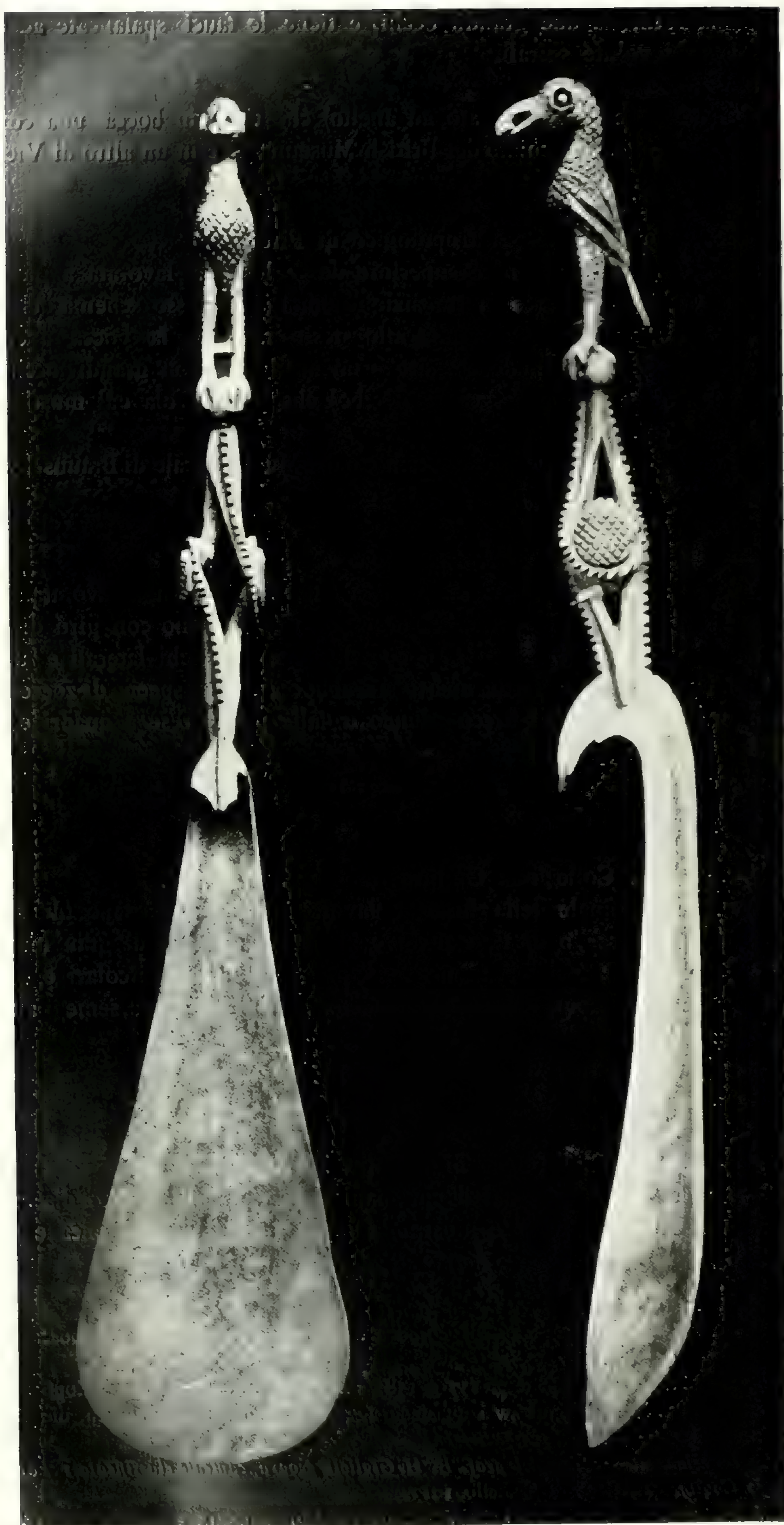


Fig. 20. — *C[illegible] d'avorio* (n. 14) nella Collezione Giglioli (circa [illegible]

un'idea della finezza del lavoro. Dallo sprone si leva un piedestallo cilindrico a forma di colonnetta, terminante con una specie di capitello tondo, sul quale sta un quadrupede accoccolato sulle zampe posteriori, con grandi occhi e orecchie tese in avanti. Pare si tratti di uno sciacallo; ma è da notare che le gambe anteriori terminano a guisa di mani afferranti con le dita l'orlo del capitello.

Nel Museo Ducale di Braunschweig (1) è un cucchiaio quasi identico al nostro: il manico reca la stessa figura di quadrupede, che è stato identificato con uno sciacallo (2); ma sopra di esso poggia un'altra figura, di uccello, del tipo già incontrato sui nostri esemplari 13 e 14.

La lunghezza è di cm. 20. Questa lunghezza, notevolmente inferiore alla media di 25 cm. che è quasi costante per i nostri cucchiai, suggerisce l' idea che possa essere andato perduto un pezzo (superiore) del nostro esemplare; al che potrebbe forse alludere anche quel foro cilindrico che attraversa la fronte dell'animale accoccolato.

Va ricordato, per altro, che fra gli avori di Vienna c' è un cucchiaio simile al nostro in tutto e per tutto (3), completo in sè e lungo 24 cm.

I riscontri che siam venuti adducendo volta per volta fra i cucchiai di Firenze e gli esemplari che si conservano in altre collezioni di Europa non lasciano dubbio che si tratta di oggetti non pure appartenenti alla medesima classe, ma lavorati in uno stesso momento e in uno stesso ambiente artistico.

I sei esemplari di Vienna (cui si aggiunge una forchetta) (4) acquistano particolare importanza dal fatto che, avendo appartenuto in origine alle antiche collezioni del Castello di Ambras nel Tirolo, si trovano registrati in un inventario di queste collezioni che porta la data del 1596: « 6 lange helfenbaine gar dinn geschnittne leffl mit allerlai bilderwerch auf den *turggischen* furmb » (5).

In base a questo dato, possiamo con piena sicurezza assegnare i nostri cucchiai al secolo XVI. Si aggiunge il fatto che uno degli esemplari del British Museum (6) ha il manico costituito da una figurina umana scolpita che rappresenta un Europeo nel costume che era di moda in Europa nella seconda metà del Cinquecento (7).

Ma il tipo di questa figura di Europeo mostra chiaramente che il suo artefice non era egli stesso un europeo. Essa infatti rivela per molti tratti le fattezze proprie del tipo negro, e in complesso si dimostra assolutamente simile alle rappresentazioni di Europei quali figurano di solito sugli altri avori africani (basti, per noi, citare le due teste dell'erma sul calice num. 9).

Un esame accurato dei cucchiai di avorio rivela poi una quantità di altri elementi che sono comuni anche ai corni e ai calici. Le figure del coccodrillo

(1) Globus LXXIX 1901: fig. a p. 157 e 158 (n° 640).

(2) « ein sitzender langöhriger Schakal, welcher mit guter Naturbeobachtung geschnitzt ist und an den afrikanischen Löffelhund (Otokyon) erinnert » (ANDREE).

(3) WS t. V, 2.

(4) Un'altra forchetta di avorio dello stesso tipo (a due punte) si trova unita ai cucchiai del British Museum: RD t. V, 6.

(5) Cfr. i « cinque cucchiari *turchi* » degli antichi inventari fiorentini. Il prof. Giglioli riteneva probabile che gli esemplari di Firenze e quelli di Ambras fossero venuti insieme in Europa.

(6) RD t. V, 4 p. 38.

(7) RD p. 18, 19; cfr. ANDREE, Globus LXXIX 1901, 159





Fig. 21. — *[illegible]* (nº 15) nella Collezione Giglioli (circa [illegible]/10).

e del serpente (1), e dell'animale a dorso crestato (2), il motivo dell'animale che ne addenta un altro (3), il sistema a quadretti applicato al rendimento delle figure (4), i tratti di superficie a zone e creste oblique ondulate (5), la frequenza della decorazione a granuli, ad ovuli, a zig-zag (6): forniscono una somma di riscontri, che non si spiega se non ammettendo un'origine comune da una stessa area culturale.

Quest'area culturale è l'antica Benin?

A questo proposito intervengono i riscontri offerti dai bronzi, che sono sicuramente originari di Benin.

Da Benin infatti provengono alcune spatole di bronzo, col manico elegantemente decorato (anche a figure umane) (7), che l'Andree giustamente confrontò con i manici dei cucchiai e delle forchette di avorio (8).

Più interessanti sono i riscontri offerti dalle famose lastre di bronzo a scene figurate.

In una di esse si vedono (9) tre personaggi che tengono ciascuno con la sinistra una figura di uccello montata su un piedistallo. Questo uccello che nell'opera di Read e Dalton è descritto come 'vultur-like' è somigliatissimo nel tipo e nella forma all'uccello dei nostri avori 13 e 14 (10). Esso ritorna poi anche in altri bronzi di Benin. Infatti, alcune delle lastre di bronzo recano per tutta decorazione una grande figura di animale. Per lo più è un pesce o un serpente o una testa di coccodrillo; ma una volta (almeno) è un uccello: e precisamente del tipo già confrontato, che secondo il Luschan rappresenta un ibis (11).

Ancora. Di Benin si conoscono alcuni alberi-feticci in metallo, decorati sulla base, sul fusto e sul coronamento di molte figure di animali. Tra questi animali ricompare sovente la medesima figura di uccello (' ibis ') (12), e compare poi la figura dell'antilope (13) che noi segnalammo già sui nostri cucchiai (14). Anzi, in uno di tali alberi-feticci il coronamento è formato da un grande ' ibis ' montato sopra un'antilope, ciò che richiama alla mente il gruppo dell' ' uccello ' montato sopra lo sciacallo nel cucchiaio di Braunschweig e forse, in origine, anche in quello di Firenze (15).

(1) Si notino i serpenti del cucchiaio R D t. v, 2, trattati allo stesso modo come i serpenti sui corni di Bologna (t. viii-x) e di Vienna (f. 14 e 15).

(2) Sul cucchiaio di Braunschweig Globus, lxxix 1901, p. 157 (num. 88) ricorre lo stesso animale a dorso crestato che è ripetuto più volte sui calici di Bologna (t. viii-x) e di Vienna (f. 14 e 15). Cfr. la forchetta R D t. v, 6.

(3) Vedi il corno di Vienna W S t. iii 1; e i riscontri citati sopra: *Bollettino* V 1911, p. 396.

(4) Vedi il corno di Roma n° 2.

(5) Per esempio: nel cucchiaio R D t. v, 1. Cfr. i calici di Bologna (t. viii-x), di Vienna (f. 14 e 15), e di Leida (f. 16 e 17).

(6) R D t. v, 1; Globus lxxix 1901 n° 88; W S t. v, 7, ecc.

(7) R D t. xi, 10, 11.

(8) Globus lxxix 1901, p. 159.

(9) R D t. xxix, 3

(10) Cfr. Andree, Globus, l. cit.

(11) Kn S 56, f. 32.

(12) K n S, t. v-xi, p. 68 sgg.

(13) K n S, t. viii sg.

(14) n. 12, pag. 149.

(15) Vedi sopra, a p. 151.

Accanto a tali riscontri sta una notizia letteraria che da essi acquista il più alto valore.

Nella descrizione del viaggio dell'inglese W e l s h, che visitò Benin sulla fine del Cinquecento, troviamo questo accenno: « spoones of elephants' teeth very curiously wrought and divers proportions of fowles and beasts made upon them » (1).

Le scoperte di Benin furono accolte in Europa da un coro unanime di ammirazione. Dopo le misteriose rovine della Rhodesia (2), quante altre scoperte serbava, dunque, il vecchio mondo africano all'indagine moderna, curiosa di scrutarne la storia e di comprenderne le antiche civiltà?

Il concetto tradizionale, e, per così dire, classico, della razza negra, passiva, inerte, senza iniziative e senza slanci, parve scosso dalle nuove rivelazioni. Le placche in ' bronzo ' fuso di Benin furono paragonate alle opere di Benvenuto Cellini (3).

Oggi, a mente più fredda, il giudizio ha potuto farsi più sereno, giovandosi anche di nuovi dati, acquisiti alla conoscenza.

Qual parte ebbe l'Europa, vale a dire il Rinascimento europeo, — pel tramite dei Portoghesi — nell'arte che fiorì lungo le coste della Guinea?

Nei ' bronzi ' di Benin si rivelano, per molteplici indizi, gl'influssi europei. La tecnica perfettissima a c e r a p e r d u t a (4), la presenza dell'arsenio e dell'antimonio nelle leghe metalliche, la quale alluderebbe appunto a provenienza ' iberica ' del materiale (5), la tradizione indigena che narra di un bianco A h a m m a n g i v a venuto a Benin al tempo del re E s i g e, maestro nella lavorazione dei metalli, autore di molte placche figurate (6): tutto questo parla chiaramente nel senso delle influenze europee.

D'altra parte, le placche stesse di Benin pare si prestino a dei confronti, che accennerebbero a tutt'altra direzione, e precisamente all'India Meridionale (7). Di Malabar, di Orissa e d'altrove si conoscono placche di bronzo figurate, con fori per inchiodarle a guisa di rivestimento decorativo, allo stesso modo come dovettero essere applicate le lastre di Benin. Sulle placche indiane le figure emergenti dal fondo rappresentano divinità del pantheon sivaitico (Virabhadra, Pârvati, Daksa, Durgâ). Il trattamento del fondo offrirebbe le somiglianze maggiori; ivi occorrono in rilievo i simboli del sole e della luna, che non sono infrequenti nelle lastre

(1) Citato in RD, p. 39.

(2) Cfr. F. Carlsen, *Benin und seine rätselhaften Bronzen*, Globus lxxii, 1897, 309 sgg.

(3) Luschan, ZfE, xxx, 1898, (150); K u S, 10.

(4) Cfr. Read e Dalton, *Works of art from Benin city*, J A I, xxvii, 1898, 371.

(5) Gowland, in J A I, xxvii, 1898, 375. D'altro lato, l'alta percentuale del piombo, che rende assai fragili i ' bronzi ' di Benin, sembra escludere che essi fossero ricavati da pezzi europei, rifusi: Fr. Heger, *Die Alterthümer von Benin*, Mittheilungen der K. K. geographischen Gesellschaft in Wien, xliv, 1901, 15.

(6) RD, 6. Cfr. W. Crahmer, Globus, xcv, 1909, 361 sg.

(7) O. Richter, *Museumskunde*, ii, 1906, 216, n. 2; cfr. Globus, xcv, 1909, 36 [Schurmann]). W. Crahmer, *Ueber den Ursprung der ' Beninkunst '*, Globus, xciv, 1908, 301; *Ueber den indo-portugiesischen Ursprung der ' Beninkunst '*, Globus, xcv, 1909, 345-49, 360-65; *Zur Frage nach der Entstehung der ' Beninkunst '*, Globus, xcviii, 1910, 78.

di Benin (1), ivi quel caratteristico disegno stellare che nelle lastre di Benin si vede impresso ripetutamente a decorazione del fondo (2).

Si presenta, a prima vista, probabile l'ipotesi che alle influenze portoghesi si debbano far risalire anche questi elementi indiani dell'arte di Benin. Goa era, infatti, colonia portoghese, donde poterono anche essere trasportati alcuni indiani nella Guinea (3).

W. Crahmer ha formulato appunto una teoria che tende a ridurre al minimo gli elementi genuinamente africani nell'arte di Benin, considerandola come un prodotto di stile indo-portoghese sorto sulla base degli scambi commerciali e coloniali ch'ebbero luogo pel tramite del Portogallo fra l'India e l'Africa (4).



Fig. 22. — Appoggiateste in legno dei Barotse (Zambesi) nel Museo Etnografico di Roma (n. 74715): circa 1/2.

In realtà, le testimonianze letterarie dei più antichi viaggiatori europei dicono — e i trovamenti confermano — che « nei secoli XVI e XVII s'importarono nell'Africa Occidentale, insieme con le migliori merci europee, anche prodotti orientali, tappeti turchi, drappi di Cipro, vasi persiani di bronzo, e altresì stoffe dell'India Orientale » (5).

(1) R D, XII 5, XIII 6, XV 4, 5, XVII 3, XX, XXIV, XXV, XXXII, 5, ecc.; K n S, p. 40, t. 23.

(2) R D, passim.

(3) CRAHMER, Globus XCV, 1909, *ll. cc.;* Globus, XCVII, 1910, 78 sg. Cfr. M. BUCHNER, Z f E, XL, 1908, 983 sg. Vedi anche W. FOY, *Ethnologica*, I, 1909, p. 204, n. 2.

(4) Vedi le obiezioni del READ, *Note on certain ivory carvings from Benin,* Man, n°. 29.

(5) F. VON LUSCHAN, *Ueber die alten Handelsbeziehungen von Benin*, Verhandlungen des VIIten internationalen Geographen-Kongress (Berlin, 1899), II, 608 sg. Cfr. I, 59 (STAUDINGER). — MERENSKY, *Spuren vom Einfluss Indiens auf die afrikanische Volkerwelt*, Z f E, XXIII, 1891 (377).

Se non che, tali riscontri fra l'India e Benin, cioè fra l'India e un punto di un'area culturale così fortemente e caratteristicamente improntata di esotismo quale è l'Africa africana occidentale, sembrano rientrare in un quadro ben più vasto e complesso.

Mentre l'Africa Orientale, a partire dalle età degli antichi imperi egiziani, appare costantemente esposta a una corrente culturale di tipo essenzialmente asiatico, che dall'Asia Anteriore si riversa con flusso perenne su le plaghe del continente nero, percorrendolo in tutta la sua lunghezza (1); l'Africa Occidentale presenta, invece, una sua peculiarissima *facies* culturale che ha fatto pensare ad origini malesi, papuane e melanesi, mentre presenta, nei paesi del Sudan, un complesso di elementi che trovano uno speciale riscontro nell'India meridionale (2).

Tra questi elementi figurano in larga misura i prodotti in metallo fuso — braccialetti, anelli per caviglie, pendagli e vasellame (3) —: tutta una suppellettile che trova appunto il suo parallelo materiale e formale presso le genti indigene dell'India del Sud.

Alla stessa classe e alla medesima corrente potrebbero appartenere, se mai, anche i prototipi indiani delle placche fuse di Benin.

Ad ogni modo, distinto, alla sua volta, da questo, e anche più difficile a risolversi, è il problema che riguarda le origini stesse della metallurgia nell'Africa Occidentale.

Potè certamente un artigliere fonditore portoghese portare con sè il segreto della lavorazione *a cera perduta* e insegnarlo ai sudditi del re di Benin. Il quale fatto avrà ben potuto determinare un perfezionamento e un progresso sulla via dell'arte; ma un progresso locale e circoscritto. Difficilmente da quell'unica officina si sarà diffusa la tecnica metallurgica fino nell'interno del Sudan (4).

Dobbiamo tener presente che la fusione dei metalli si pratica oggi lungo la Guinea superiore e verso l'interno in una zona ben più vasta che non sia il territorio di Benin: una zona che va dal paese di Baoulé nella Costa dell'Avorio (5) a quello degli Ascianti nella Costa d'Oro (6), e alla colonia di Togo (7), e, oltre Benin, fino nel Kamerun settentrionale (Bamum) (8), in Adamaua, e nel bacino inte-

(1) Per le influenze esercitate dall'antica corrente asio-semitica anche nell'Africa Occidentale, e particolarmente nella Guinea (la Costa d'Oro sarebbe la meta di una delle spedizioni di Salomone), vedi J. Dahse, *Ein zweites Goldland Salomos*, ZfE, XLIII, 1911, 1 sgg.

(2) L. Frobenius, *Ursprung der afrikanischen Kulturen*; B. Ankermann, *Kulturkreise u. Kulturschichten in Afrika*, ZfE, XXXVII, 1905, 54 sgg.; *Ueber den gegenwärtigen Stand der Ethnographie der Südhälfte Afrikas*, Archiv für Anthropologie, IV, 1906, 241 sgg.

(3) B. Ankermann, ZfE, 1905, 57 sg. — La stessa suppellettile è in uso a Benin: H. Ling Roth, *Personal ornaments from Benin*, Bulletin of the free Museum of science and art, Philadelphia, II, 1899, 28.

(4) Cfr. O. Stoll, *Zur Frage der 'Benin-Altertümer'* IAE, XV, 1902, 165, che richiama la testimonianza di Ibn Batuta (1350 circa) sulla lavorazione indigena del rame a Tacadda (Tegidda)

(5) M. Delafosse, *Sur des traces probables de civilisation égyptienne et d'hommes de race blanche à la Côte d'Ivoire*, L'Anthropologie, XI, 1900, 437 segg.

(6) Notevoli specialmente i cosidetti 'Goldgewichte': cfr. Staudinger, ZfE XXVIII, 1896 (224); IAE, XIII, 1900, 164 seg.; Luschan, ZfE XXX, 1898, (152); Kn. S. p. 12. Dahse, ZfE, XLIII, 1911, 13 segg. — Cfr. Staudinger, *Eine Gussform der Aschanti-Goldarbeiter*, ZfE, XXXI, 1899, (621).

(7) P. Staudinger, *Ueber Bronzeguss in Togo*, ZfE, XLI, 1909, 855 segg. — Cfr. H. Balfour, *Modern brass-casting in West Africa*, JAI, XL, 1910, 525 sgg. (ove è riportata la descrizione del processo di fusione *a cera perduta*, fatta da un artefice indigeno di nome Ali, vivente in Togo, ma di origine *Yoruba*).

(8) P. Staudinger, *ibidem*, 836.

riore del Niger (1). Sorprendente è il riscontro di opere in metallotecnica eseguite oggigiorno da un artefice indigeno originario del Yoruba: placche con scene figurate e teste umane a guisa di maschere, il tutto nel sistema del modello *a cera perduta*, quale si praticava a Benin (2).

Da questi fatti sembra legittimo argomentare che la conoscenza e la pratica della metallurgia dovette essere anteriore agl'influssi portoghesi. E se alcuni elementi sudanesi accennerebbero all'India, come luogo di origine, d'altro lato non sembra da escludere l'ipotesi di un'eredità ben più remota.

Influenze egiziane penetrarono nell'antichità fino nell'interno del Sudan (3). Non solo. Ma — come io credo — l'antica civiltà ' libica ', ossia nord-africana, non dovè essere senza rapporti con il Sudan e con la Guinea.

La nostra conoscenza della civiltà africana a nord dell'equatore si è fermata, finora, all'involucro superficiale. Del velo uniforme steso dall'Islam solo un lembo tenuissimo è stato rimosso; ed oggi appena comincia a farsi strada il concetto che il campo delle indagini deve essere non tanto esteso nello spazio, quanto approfondito nel tempo.



Fig. 23 — Scultura in legno dei Bali: *Zeitschrift für Ethnologie* XXXV 1903, 433 fig. 3 [F. VON LUSCHAN]: circa 1/7.

Questa necessità ha ben compreso un esperto conoscitore delle cose africane, Leo Frobenius (4), al quale dobbiamo una scoperta recente di grandissima importanza in ordine al problema della metallurgia a Benin e, in genere, nell'Africa occidentale.

Un piccolo sonaglio in bronzo fuso, che trova riscontri nei vari tipi di sonagli usati anche oggi dagl'indigeni, è stato rinvenuto dal Frobenius negli strati più profondi di un enorme tumulo che pare sia stato eretto intorno al 1000 (5). Se ciò è vero, la pratica della metallurgia viene a raggiungere una antichità che trascende ogni possibilità di influenze europee moderne.

Nè meno importante è il fatto, constatato pure dal Frobenius (6), che alcuni elementi della civiltà di Benin, e in particolare anche gli elementi dello stile ornamentale, trovano riscontri salienti presso l'arte di un popolo oggi internato nel bacino del Congo: il popolo dei Bakuba.

Se terremo conto di tutto questo, dovremo pur riconoscere che i ' capolavori ' metallurgici di Benin non appaiono oramai più isolati come un *unicum* nella civiltà dell'Africa Occidentale; ma piuttosto risaltano sopra uno sfondo di opere secondarie — ma pur congeneri —, sovrastando ad esse per una eccellenza artistica che

(1) ANKERMANN, ZfE, XXXVII, 1905, 78. Cfr. W. FOY, *Ethnologica*, I, 1909, p. 204, n. 2.

(2) STAUDINGER, *l. cit.*, t. XI.

(3) M. DELAFOSSE, *Sur des traces probables de civilisation égyptienne et d'hommes de race blanche à la Côte d'Ivoire*, L'Anthropologie, XXI, 1900, 437 seg. — Il DAHSE, ZfE, XLIII, 1911 segg. ritiene appunto che dall'Oriente antico venissero gl'impulsi che diedero origine alla metallurgia di Benin, e crede perfino che la Guinea fosse il centro di estrazione dello stagno che i Fenici smerciavano in Europa per la lavorazione del bronzo.

(4) L. FROBENIUS, *Kulturtypen aus dem Westsudan*, Petermanns geograph. Mitteilungen, XLI, 1910, Ergänzungsheft 166; cfr. ZfE, XXXIX, 1907, 311 sgg.; XLI, 1909, 759 sgg.

(5) ZfE, XLI, 1909, 780, f. 9.

(6) ZfE, XXXIX, 1907, 330 segg.

si spiega appunto, nel miglior modo, con l'innesto di elementi stranieri, e principalmente europei, sul patrimonio indigeno: innesto che per speciali ragioni storiche dovette aver luogo appunto a Benin.

Gli stessi dati di fatto, gli stessi elementi di discussione sono in gioco per quel che riguarda gli avori. Si tratta di un problema analogo e parallelo, che aspetta una analoga soluzione. La soluzione sembra, anzi, in questo caso, facilitata pel fatto che nessun dubbio può sorgere intorno alle origini della tecnica dell'avorio, le quali sono sicuramente indigene. Tra gli avori di Benin vi hanno dei pezzi che sono esenti da ogni traccia ed elemento di origine europea nella loro decorazione; e che pure sono forse le opere più squisite che abbia prodotto l'arte indigena dell'avorio (1).

Di più, va tenuto presente che la produzione degli avori interessa, come dicemmo in principio (2), un'area ben più vasta che non sia il territorio di Benin.

Una volta conosciuti, insieme coi ' bronzi ', gli avori della città di Benin, ci fu la tendenza (3) ad attribuire a Benin come centro di produzione molti altri di quegli avori che, essendo noti già prima, erano generalmente assegnati alla costa portoghese della Guinea Inferiore, in particolare al territorio di Loanda, ove anche oggi prospera una fiorente industria dell'avorio (4). E in realtà, l'influsso portoghese fu certamente più sensibile a Benin. Ma non va dimenticato che già nel 1484 i Portoghesi raggiungevano anche la foce del Congo, ed erigevano su la sua sponda sinistra una colonna di pietra con sopra l'arme di Portogallo e il motto di Enrico il Navigatore (5).



Fig. 24. — Scultura in legno dei Waguha (*Internationales Archiv für Ethnographie*, Supplem. zu Bd. IX, 1896, t. II, 11 (HEIN)).

Le influenze europee sulla produzione indigena furono molteplici, e riescono evidentissime. I modelli europei ebbero virtù di mutare i tipi (dall'imboccatura laterale alla terminale nei corni), di variare le forme, di apportare una somma considerevole di nuovi motivi ed elementi ornamentali.

Nè sembra da escludere, anche per gli avori, la presenza di elementi che accennano all'India. Sono accenni vaghi, reminiscenze lontane, piuttosto che riscontri chiari prossimi evidenti (6). Forse un nucleo di verità c'è nelle descrizioni antiquate che si leggono nei vecchi cataloghi delle collezioni europee, le quali, in difetto di notizie precise sui nostri avori, assegnano loro una origine ' orientale ' o ' indiana ' (7).

(1) CH. H. READ, *Note on certain ivory carvings from Benin*, Man, 1910, n°. 29.

(2) Vedi *Bollettino* V 1911, 389 sg., 392.

(3) LUSCHAN, *Globus*, LXXVIII, 1900, 306. — Cfr. ANDREE, *Globus*, LXXIX, 1901, 156.

(4) HEGER, W. S., p. 106.

(5) LUSCHAN, Z. f. E., [illegible], 1908 (152); Kn S. 14.

(6) A riscontri precisi (India meridionale e Ceylon) accenna il CRAHMER, *Globus*, XCIV, 1908, [illegible] sg.

(7) ANDREE, *Globus*, LXXIX, 1901, 156, W. S. 108 (' orientalisch '), 109 (' indianische Arbei



Fig. 25. — Cucchiaio in legno dei Barotse (Zambesi) nel Museo Etnografico di Roma (n. 74813): 1/2.

Le influenze europee derivano certo dai Portoghesi, o pel tramite dei Portoghesi. E probabilmente a loro, alle loro colonie indiane, agli scambi e alle relazioni intercoloniali, al trasporto di indigeni dall' India alla Guinea (1), saranno dovute le reminiscenze indiane.

Ma di fronte a questi elementi stranieri sta il carattere e lo spirito essenzialmente indigeno, onde i nostri avori recano l'impronta.

Gli stessi prodotti, per vari rispetti veramente eccezionali, di Benin, pur con i pregi singolari onde si avvantaggiano su gli altri pezzi, pur con la sovrabbondanza dei motivi e soggetti europei, non possono dirsi indipendenti dall'ambiente indigeno della lavorazione dell'avorio, che ebbe dei centri importantissimi anche nelle regioni dell'interno.

I corni giganteschi dell'Uellé (Niam-Niam) con testa umana scolpita all'estremità (2) — tutti ad imboccatura laterale, com'è proprio del tipo indigeno, — si prestano a un riscontro con i denti-feticci di Benin terminati da una testa umana scolpita (3), nonchè con un corno di Vienna (4) che ha l'estremità scolpita in figura umana a cavallo di un elefante.

Quanto ai calici, se la forma generale si ispira a modelli europei, d'altro lato importa constatare (5) una analogia offerta dall'arte indigena a proposito delle figure umane in tutto tondo adibite come sostegno. Basti ricordare i sostegni da testa (cosidetti ' capezzali '), diffusi specialmente nell'Africa Orientale, ma anche nel bacino del Congo (6), ai quali appunto è applicato il concetto della figura umana come ' cariatide ' (fig. 22).

Particolarmente interessante è il raffronto con certe sculture in legno adibite specialmente ad uso di sedie o di sgabelli; di cui la nostra

(1) Vedi a p. 155.

(2) Vedi *Bollettino* V, 1911 p. 392 t. 2 e 3. Cfr. Heger, W S, 109.

(3) R D t. vii.

(4) W S, t. iii, 1, *a* e *b*.

(5) Cfr. R. Andree, Globus, lxxix, 1901, 157.

(6) B. Ankermann, *Kulturkreise u. Kulturschichten in Afrika*, Z f E, xxxvii, 1905, 60, carta v; *Ueber dem gegenwärtigen Stand der Ethnographie der Südhälfte Afrikas*, Archiv für Anthropologie, iv, 1906, 260; cfr. Anthropos, i, 1906, carta a p. 926.

figura 23 riproduce un esemplare originario del paese dei Bali, che ricorda assai da vicino i piedi dei calici di avorio di Roma (n°. 9) e di Braunschweig (fig. 11) (1); cui è da associare la scultura, pure in legno, qui riprodotta a fig. 24, la quale è opera dei Waguha (lago Tanganika) (2), ma che richiama subito in mente taluna delle statuette di steatite caratteristiche del territorio di Sherbro, e finora limitate all'Africa Occidentale (3), mentre per l'atteggiamento delle gambe (accoccolate), somiglia moltissimo alle due figure laterali (conservate solo nella parte inferiore) sul coperchio del calice di Bologna (tav. IX).

Vorrei anche citare, come raffronto, una curiosa scultura in legno colorato a vari colori, in cui una figura centrale di un gallo (con un serpente in bocca) e due laterali di uomini sostengono una specie di tazza rotonda, con coperchio a cerniera, sul quale è sdraiata una terza figura di negro con la pipa in bocca (4): un complesso che richiama i calici d'avorio del tipo del calice di Roma (tav. VI, VII). Questa tazza si conserva nel Museo Etnografico di Leida e proviene dal Togo (5).

E quanto ai cucchiai, non mancano esemplari di legno, indubbiamente indigeni, che sono decorati lungo il manico con figure di animali in tutto tondo, proprio come gli analoghi esemplari in avorio (fig. 25) (6).

Riassumendo questi fatti, par quasi di seguire altrettante fila che legano le opere insigni di Benin alle lavorazioni locali dell'avorio (o del legno): par di sentire la risonanza indigena di quella voce più elevata che parla dai cimeli preziosi di Benin.

I modelli e i motivi stranieri, lungi dal creare essi *ex nihilo* l'arte africana, furono da questa assimilati e quasi trasfigurati secondo lo spirito di uno stile che fu e si mantenne schiettamente africano.

Forse nessun esempio val meglio ad illustrare questa trasformazione degli elementi attraverso la persistenza delle formule, questo variare dei motivi nella continuità dello stile, quanto quella figura della madre col bambino in grembo ('de Heilige Maagd?' [Schmeltz]) che si vede nell'avorio di Leida (6), al posto della donna nuda del calice di Bologna.

L'ideale della donna venerato dall'Europa cattolica secondo il suo prototipo cristiano, non fa che sostituirsi, in effigie, all'osceno demone femmineo, espresso dalla fantasia eccitata di un indigeno ad incarnare tutti gli stimoli e le forze esuberanti della natura.

R. Pettazzoni.

(1) Cfr. la sedia dei Baluba: Z. f. E. XIX 1887 [illegible] t. 5. — Altri esemplari sembrano caratteristici della regione dei Laghi, p. es., la sedia scolpita degl'indigeni del lago Mweru: Man, 1901 n. 39 t. [illegible]

(2) W. Hein, *Holzfiguren der Waguha*, I. A. E., IX, 1896 (Supplem.), t. II, 11-13. I Waguha e le tribù affini si distinguono fra le altre tribù per una grande superiorità di attitudini artistiche.

(3) S. Ruetimeyer, *Weitere Mitteilungen über westafrikanische Steinidole*, I. A. E., XVIII, 1908, 167 t. VIII, 2.

(4) Cfr. la figura (restaurata) sopra il coperchio del calice di Vienna: fig. 14, 15.

(5) Rijks Ethnographisch Museum te Leiden, *Verslag over 1902-1903* ('s Gravenhage 1904), t. VII, p. 19.

(6) R. [illegible] W. S. [illegible] Andree, *Alte westafrikanische Elfenbeinschnitzwerke im herzogl. Museum zu Braunschweig*, [illegible] 1901, 157 sg.

LE FESTE DI VENEZIA.

L'inaugurazione della X Esposizione internazionale d'arte.

Il 23 aprile, con l'intervento di S. A. Reale il duca di Genova, del Ministro della Pubblica Istruzione, del Sindaco Grimani, di altre Autorità, fra cui una larga rappresentanza della Camera e del Senato, e di un ristretto pubblico d'invitati, in Venezia, nella *Sala della Cupola*, decorata da Galileo Chini, ha avuto luogo l'inaugurazione della X Esposizione internazionale d'arte.

Il duca di Genova, appena entrato, prese posto nel palco appositamente costruito, avendo alla sua destra il sen. Blaserna e alla sua sinistra l'on. Marcora.

Lateralmente prendono posto il ministro Credaro, i sottosegretari Di Scalea e Gallini, il Prefetto, gli ammiragli Garelli e Cagni e le altre Autorità.

Subito il **Sindaco conte Grimani**, in piedi, dinanzi al pálco, prende la parola e pronuncia il suo discorso.

« *Altezza Reale, Eccellenze, Signore e Signori!*

« Mentre l'Italia combatte gagliardamente sulle coste africane per la sua difesa e dignità mediterranea, all'interno essa prosegue serenamente nelle opere di cultura e di pace. L'intrepido esercizio dei suoi alti doveri politici e militari da cui nulla varrà a distoglierla, procede in perfetta armonia con la sua missione civile.

« Fra le opere di cultura e di pace, non tiene certo l'ultimo posto questa grande impresa veneziana, che conta ormai diciotto anni di vita operosa, che ha superato nove volte la prova con lieta fortuna e che oggi si dispone fidente alla sua decima.

« Il mio rimpianto predecessore Riccardo Selvatico, nel bandire queste esposizioni in un'ora di felice ricorrenza per la monarchia, cioè la festa per la Patria, si proponeva di accogliere, insieme all'arte nazionale, quella straniera, pressochè ignota allora alla maggior parte del pubblico nostro; di raffinare il gusto, di propagare l'amore per la ricerca estetica: e allo spirito di questo programma noi abbiamo coscienza di aver sempre tenuto fede, pure svolgendo ed ampliando di continuo la nobile iniziativa.

« Nè credo che la mia affermazione possa comparire presuntuosa, perchè non sono di ieri le parole con le quali il Governo riconosceva dinanzi al Parlamento le benemerenze intellettuali delle Mostre di Venezia.

« Il concorso degli artisti d'oltr'alpe o d'oltremare ha sempre largamente assecondato l'opera nostra ed oggi due nuovi bellissimi edifici vengono ad aggiungersi a quelli del Belgio, della Germania, dell'Inghilterra, dell'Austria-Ungheria. — I Padiglioni, cioè, della Francia e della Svezia, paesi insigni nell'arte, l'uno per secolari tradizioni di eleganza e di finezza, l'altro per fresca manifestazione di moderne energie.

« Ai rappresentanti diplomatici, ai delegati artistici delle nazioni straniere convenute ad onorare la nostra gara mondiale, Venezia porge il suo riconoscente saluto! In quest'angolo verde, propizio ai raccoglimenti contemplativi, essi trovano una specie di città internazionale, dove tutte le bandiere sono care e rispettate, perchè simboleggiano la feconda varietà di genio e di lavoro dei popoli civili.

« Ma, pur mantenendo immutabile questo carattere di internazionalità spirituale, è sembrato a noi imperioso dovere raccogliere nella Mostra presente le manifestazioni più elette, più varie, più originali dell'arte italiana, non dimenticando i grandi scomparsi, precursori geniali del moderno rinnovamento.

« Voi pertanto potrete ammirare vicino alla produzione dei nostri maestri viventi, vicino a quella dei giovani ai quali più arride l'avvenire, due superbe raccolte retrospettive, l'una di Tranquillo Cremona, il forte pittore lombardo, rappresentatore e idealizzatore insieme della figura umana, l'altra di Vittorio Avondo, il fine paesista piemontese, interprete delicato della poesia della natura.

« La caratteristica speciale di questa decima Esposizione sta appunto nella gran copia di mostre individuali, di queste larghe collezioni riassuntrici di una vita e di un'indirizzo d'arte, che noi ci onoriamo di avere iniziato fino dal 1899. E ci sia lecito soggiungere che le Mostre indivi-

duali andranno acquistando un posto sempre più largo, una importanza sempre maggiore, perchè esse sono improntate di unità organica e rappresentano ciascuna una pagina chiara e completa della storia dell'arte, mentre le singole opere esposte nelle sale promiscue hanno necessariamente carattere e significato frammentario.

« Percorrendo le sale che accolgono queste Mostre, voi vedrete venirvi incontro altrettante anime e fisionomie, ciascuna colla sua visione speciale delle cose, con la sua concezione realistica o poetica della vita, col suo fondo nativo di gioia o di malinconia, coi suoi atteggiamenti spontanei di grazia e di forza. Ma qualunque possa essere il vostro giudizio comparativo, non potrete, io spero, muoverci rimprovero d'intolleranza estetica, perchè non abbiamo esitato a radunare le espressioni d'arte più diverse, reclamando soltanto i due requisiti che riteniamo indispensabili: l'ingegno e la nobiltà dei propositi.

Altezza Reale! Eccellenze! Signore! Signori!

« Venezia ripristinando i suoi antichi e gloriosi monumenti, Venezia proseguendo in questa impresa di modernità, vagheggia un unico ideale di Bellezza e d'Arte, che si nutre insieme del culto del passato e della fede nell'avvenire.

« In nome di questo ideale pacificatore degli animi fra le battaglie inevitabili della vita io ringrazio l'Augusto Rappresentante di Sua Maestà il Re, i membri autorevoli del Governo e del Parlamento, gli artisti di tutto il mondo civile, che recano a Venezia il contributo dei loro ingegni e la devozione dei loro cuori ».

Il discorso del conte Grimani, spesso interrotto da segni di approvazione, è alla fine accolto da applausi.

Il Duca di Genova stringe in modo cordialissimo la mano del Sindaco.

Prende quindi la parola il **Ministro della P. I. on. Credaro**, il quale pronunzia il discorso inaugurale.

« *Altezza Reale! Signore! Signori!*

« Nel suo discorso, fulgente di lucidezza classica, il Sindaco ci ha detto come la sua Venezia, di biennio in biennio, volle conseguire vittorie sempre più alte, mantenendo intatta l'unità ideale delle sue grandi esposizioni, variandone e moltiplicandone, ogni volta, il contenuto e le attrattive Io, non artista, non critico d'arte, dirò o meglio ridirò, come Venezia, colla sua fortunata iniziativa, mentre raffina il gusto e propaga l'amore della ricerca estetica, è non solo un tempio internazionale dell'arte, ma una scuola morale della vita.

« Platone, il principe dei filosofi e degli educatori antichi, nel *Convito* dimostra che alla contemplazione del bello in sè si può arrivare soltanto per mezzo di una educazione ben diretta, che ci guida prima all'amore di un bel corpo, poi dei bei corpi, poi delle anime, bellezza più preziosa, poi delle istruzioni e delle scienze. Chi una volta sia arrivato alla contemplazione del bello in sè eterno, immutabile, eguale per tutti, dispregia ogni cosa terrena e produce non solamente immagini della virtù, ma reali e vere virtù. Soltanto con una educazione ben diretta, dal bello particolare si ascende al bello universale, al vero, al buono.

« La dottrina del filosofo di Atene rispecchia la realtà storica. L'educazione del popolo ellenico alla bellezza e all'arte era insieme educazione alle virtù civili, morali e religiose. La religione greca non suggeriva che figure mirabili per espressione corporea: la forza di Ercole, le grandiosità di Giove, lo splendore di Apollo, la maestà di Giunone, la vaghezza di Venere. Chi era bello era anche buono: chi brutto, cattivo.

« Così si spiega la storia meravigliosa di quel popolo che primo diede al mondo un ideale di bellezza, congiunto a un ideale di bontà e creò una letteratura, un'arte, una filosofia, una scienza, che mai non morranno.

« Ma il popolo greco era composto di pochi e il popolo e gli artisti si intendevano, perchè questi procedevano con graduale e afferrabile miglioramento e perfezionamento dei tipi. La foga individualistica e gli sbalzi propri dell'arte odierna sarebbero stati inconcepibili nella antica Ellade.

« E anche nella rinascenza italiana, nel suo periodo storico più saliente, non ci fu il distacco che esiste oggidì fra pubblico e artisti. Questo spuntò quando, conquistate e superate le difficoltà tecniche fondamentali, gli artisti si dettero a una produzione svincolata delle tradizioni e affrontarono composizioni e concezioni diverse e più complesse e dipinsero sino con uso nuovo e personale dei colori.

« L'*Assunta* di Tiziano, nuova e magnifica di composizione e di esecuzione, dapprima spiacque; così le audaci figurazioni delle cupole del Correggio e il poderoso miracolo di San Marco del Tintoretto, ed altri e altri capolavori che oggi tutti ammirano. E ben si comprende.

« Chi non è educato a severa disciplina morale, erige a principio ciò che meglio appaga la sua personalità e gli torna utile. E il pubblico non educato a un'arte, dileggia coloro che non si tengono al suo gusto, ossia ai suoi giudizi estetici formatisi sulle ammirazioni consuetudinarie. Nessuno apprezza ciò che non comprende.

« Si può educare il popolo all'arte? Ecco il problema. Molti artisti, i più forse, rispondono: *Odi profanum vulgus et arceo.* Altri opinano che si può e si deve.

« Da qualche anno nelle scuole di altre Nazioni (il Belgio, questo paese che partecipa così nobilmente a queste mostre, tiene il primo posto) vi è un movimento nuovo e intenso per educare le moltitudini lavoratrici, movendo dalla più tenera età, all'amore e al culto dell'arte, per svegliarne il senso estetico, per regolarne il gusto.

« Noi stiamo chiudendo la porta di un passato politico e sociale che aveva pure una bellezza armonica nelle patriarcali relazioni tra classe e classe. Dobbiamo coraggiosamente guardare in faccia l'avvenire. Per appianare contrasti sociali dobbiamo educare le masse alla giustizia, all'ordine, alla disciplina, perchè solo nella disciplina è vera libertà. Ora questa educazione intima degli spiriti non si esaurisce, certo nell'arte, ma dall'arte può essere efficacemente preparata.

« Noi assistiamo a una crisi delle anime: anche i fanciulli oggidì male comportano una educazione per precetti e autoritaria, e non bene accolgono il tono imperativo e la comunicazione del sapere bello e formato. Vogliono formarselo da sè, coi propri occhi, colla propria azione, col proprio intuito. È il metodo della attività individuale che trionfa. E così il sentimento della dignità personale, l'idea della responsabilità sociale e quella dell'ordine e della convenienza sono il risultato di elementi psicologici, in molta parte estetici. Segue che l'educazione morale e politica delle masse, che si impone allo Stato moderno, si può e si deve proseguire, anche per mezzo dei sentimenti estetici L'arte, che nelle sue forme più tipiche è manifestazione di popolo, dall'epoca omerica alla carolingia, dal Partenone al Palazzo dei Dogi, deve plasmare lo spirito del popolo con un sorriso che allieti le pareti domestiche, con un raggio di sole che illumini la scuola.

« Gli artisti hanno innanzi a sè un vasto campo d'azione. La tecnica ha ritrovato mirabili mezzi nuovi per riprodurre con fedeltà e a piccolo prezzo le opere artistiche, istituti potenti sono sorti anche nel nostro paese a questo fine. Adoperiamoci tutti, perchè non sia molto lontano il giorno in cui queste grandi feste veneziane dell'arte siano feste dell'intero popolo e di educazione civile.

« Forse, a qualunque — artista o critico d'arte — parrà troppo modesta una concezione della funzione dell'arte che tende a infrangere i limiti quasi proibiti del privilegio estetico e invoca una più intima fusione tra la coscienza dell'artista e quella della collettività. Ma risponde la schiera dei grandi artisti di ogni tempo, i cui capolavori la storia ha ormai fusi e confusi nella vita come un'estensione della vita stessa e che costituiscono il patrimonio spirituale in cui l'intera umanità si riconosce fraternamente solidale nella dignità dei suoi ideali, nella santità purificatrice dei suoi dolori, nella gioia delle conseguite vittorie per la giustizia e per la libertà.

« Questo in sostanza, dicevo qui il 23 aprile 1910: questo — perdonatemi — ripeto il 23 aprile 1912. E mi gode l'animo di poter affermare che questi due anni non andarono perduti.

« La *Société Nationale de l'art à l'école*, giovanissima di età, ma forte e diffusa in tutta la Francia, nel giubileo dell'unità della Patria nostra, tenne a Roma il suo congresso annuale e vi trovò consenso di propositi e di azione da parte di molti autorevoli cittadini.

« E per iniziativa dell'Associazione artistica internazionale di Roma, nacque l'Associazione per la cultura artistica nazionale, che in sè accoglie artisti ed educatori, e vuole nella scuola avvicinare il popolo al bello, insegnando ai figli di questo a distinguere e ad amare le cose impresse di nobiltà e di grazia, a conoscere i monumenti artistici che testimoniano la gloria e la storia di nostra gente.

« E così l'arte diverrà compagna e confortatrice del popolo nostro e accenderà nuovi sentimenti e susciterà nuovi ideali. Quanto ricche di entusiasmi e di intime energie e di sacrifici siano le italiche popolazioni, vede omai tutto il mondo

« O artisti, avvicinate sempre più il volgo profano, abbiate piena fiducia in lui, il vostro decoro non scemerà e grande e nuova energia di vita civile darete al nostro paese, conferendo alle masse lavoratrici nuova dignità, elevandone il senso morate, abituandole a dare pregio a cose che non recano materiale utilità, educandole al sentimento della misura, dell'ordine, della disciplina nazionale.

« Queste esposizioni internazionali sono altrettante pietre miliari di questo luminoso e lungo cammino.

« Sia lode a Venezia, sia lode ai sapienti ordinatori di queste mostre biennali, alla memoria di Riccardo Selvatico, all'attività instancabile del conte Grimani e di Antonio Fradeletto e dei loro

cooperatori, e diciamo tutta la nostra gratitudine alle Nazioni, qui così degnamente e operosamente rappresentate.

« Con questi sentimenti, o Altezza Reale, in nome di Sua Maestà il Re, dichiaro aperta la decima Esposizione internazionale d'arte ».

Il magnifico discorso del ministro, seguito con vivissima attenzione, è alla fine salutato da una ovazione calorosa, insistente, vivissima. Tutte le autorità si stringono intorno all'oratore felicitandolo. Le strette di mano sono infinite. Il successo del ministro è veramente completo.

Terminata così la cerimonia inaugurale, il Principe, accompagnato dalle autorità e guidato dal sindaco, conte Grimani, e dal cav. Bazzoni, comincia il giro delle sale e dei padiglioni.

L'inaugurazione del Campanile.

A due giorni di distanza dalla apertura della esposizione internazionale d'arte, dinanzi ad un pubblico enorme che gremiva letteralmente la piazza di S. Marco e tutte le finestre e le logge delle Procuratie, del Palazzo ducale, del palazzo reale e della basilica, si compì la cerimonia inaugurale del nuovo campanile.

Alle 9.15 dalla Riva del Palazzo Municipale parte il corteo formato da barche e dalle eleganti bissone vogate da rematori in costumi antichi, che accompagnano le gondole di gala, sulle quali sono salite le autorità municipali. Seguono le imbarcazioni eleganti delle Società sportive *Bucintoro* e *Querini,* gondole e canotti automobili. Dalle rive, dalle fondamenta, dai ponti, il popolo applaude e, lungo il magico Canal Grande, è dappertutto uno sventolare di bandiere, un risuonare di evviva.

Alle 9.35 il corteo giunge al Molo, dove le autorità aspettano l'arrivo della gondola del Duca di Genova. S. A. R. arriva subito dopo e smonta, ricevuto dal Ministro della P. Istruzione, onorevole Credaro, dal sindaco di Venezia, conte Grimani, con la Giunta al completo, dal Prefetto, comm. Cataldi, da altre autorità e dai rappresentanti delle associazioni. Scoppiano vivissimi, unanimi applausi e, mentre le musiche suonano la Marcia Reale, il corteo si dirige alla tribuna speciale che fu collocata proprio a ridosso del Campanile, di fronte alla Torre dell'Orologio.

Sono le 10 ed i ragazzi delle scuole elementari intuonano un inno di circostanza adattato alla musica di B. Marullo, che è salutato da applausi fragorosi.

Appena cessati gli applausi, prende la parola il **Sindaco, conte Grimani.**

« *Altezza Reale,*

« Ogni parola è misera e vana, dinanzi a una solennità di avvenimento, ad un grandiosità di spettacolo. Io voglio dire solamente che nell'anno medesimo in cui l'Italia rifulge nel ricordo, per le virtù eroiche de' suoi figli, alla schiera superba dei nostri monumenti viene restituita per volontà di popolo e per sapienza di tecnici, questa torre poderosa, che ritornerà a parlare con l'antica voce squillante e vibrante di Dio e della Patria.

« Fra i due avvenimenti, in apparenza così diversi, esiste un'intima armonia morale, l'uno e l'altro affermano in vario modo la magnifica rinascita della stirpe nostra.

« Io penso con emozione ai meravigliosi progressi di cui la nuova Torre sarà testimone nei secoli, ed esprimo non l'augurio, ma la certezza che le glorie italiane, ch'essa contemplerà dal suo fastigio dorato, saranno degna prosecuzione delle glorie veneziane, che la Torre antica, accompagnò e vigilò per dieci secoli.

« Eccellenza, chiedo a Voi che rappresentate la Maestà del Governo e la nobiltà della coltura nazionale, di voler inaugurare il risorto Campanile di San Marco nel nome Augusto del Re, in cui noi personifichiamo le grandi cose che l'Italia ha operato; le speranze maggiori che la fiancheggiano nel suo cammino ».

Segue subito il **Ministro on. Credaro.**

« *Come era, dove era!*

« Con queste parole, che parvero insieme un imperativo e un augurio, il popolo di Venezia volle che risorgesse il suo campanile.

« L'Italia in pochi mesi, in un risveglio possente di energia nazionale, a Torino espose le meraviglie della sua elevazione economica, a Firenze rivelò una pagina nuova della storia dell'arte, a Roma rievocò le forme migliori della grande civiltà delle sue regioni e inaugurò il più superbo monumento di arte e di patriottismo, nel grande bacino del Mediterraneo, memore di sua antica origine, iniziò una missione storica di civiltà e di coltura.

« L'Italia, Signor Sindaco, oggi plaude alla energia dei Veneziani che vollero riedificata la sacra torre di San Marco, che fu già vigile scolta della loro grandezza e sarà nuovo testimone della rinnovata vita della Nazione.

« Tra pochi istanti da questa torre, che dalle onde della laguna e del mare vide svolgersi la sua epica storia, squillerà la voce delle memorie e delle glorie della Patria.

« Coll'anima di Venezia esulta l'anima dell'italica gente e la sua voce varcherà i monti e passerà i mari e giungerà ai nostri fratelli che su mari e lidi già nostri rinnovano le prove dell'antico valore.

« In nome di S. M. il Re, inauguro il risorto campanile di San Marco ».

Ambedue i discorsi sono vivamente applauditi.

Cessati gli applausi si lanciano duemila piccioni viaggiatori a recare la lieta novella a molte città d'Italia di dove provengono e, mentre i gentili messaggeri si perdono nell'orizzonte, le tremila voci dei ragazzi delle scuole intuonano l'inno di Mameli, che suscita un immenso entusiasmo.

L'aspetto della piazza gremita di folla plaudente è indimenticabile.

Intanto dalla porta centrale della Chiesa di San Marco appare il cardinale Patriarca, che è seguito dai vescovi della regione veneta, convenuti a Venezia per la circostanza, e da moltissimi prelati tutti col distintivo del loro grado. Il Cardinale si dirige al palco, approntato per la cerimonia. Indi pronuncia la nuova formula per la benedizione scritta appositamente dal Papa, e dopo, appena egli muove i primi passi verso il Campanile, echeggia il suono delle campane.

È uno scoppiare fragoroso di applausi entusiastici, di grida: Viva San Marco! Viva Venezia! È uno spettacolo indescrivibile. Si agitano bandiere, fazzoletti, cappelli. Molti sono commossi.

Le campane suonarono per dieci minuti e furono dieci minuti di battimani, di applausi continui.

Al suono delle campane di S. Marco succede in coro quello dei campanili di tutta la città, che salutano giocondamente il fratello risorto.

Contemporaneamente ai quattro angoli della cella del Campanile si alzano le bandiere: due nazionali e due veneziane, mentre dalla nave ammiraglia sono sparati ventun colpi di cannone in segno di saluto. Fra un'emozione profonda e grandi grida di giubilo l'immensa folla vede salire la bandiera dell'incrociatore *S. Marco*, che sventolò sulla nave da guerra durante il bombardamento di Tripoli.

Finita la riuscitissima cerimonia S. A. R. il Duca di Genova, si congeda dalle autorità e rientra a Palazzo Reale, mentre il pubblico si dispone a lasciare la Piazza.

La Mostra del Campanile. — Il discorso del comm. Corrado Ricci.

Alle ore quattro pomeridiane del medesimo giorno 25 aprile, nel Palazzo Ducale fu aperta al pubblico la Mostra del Campanile, la quale si compone di due parti: una riguardante la storia del campanile crollato, l'altra la ricostruzione del nuovo.

Anche a questa cerimonia intervenne un pubblico numeroso, dinanzi al quale, interrotto spesso da vivi applausi e salutato all'ultimo da una grande acclamazione, il comm. **Corrado Ricci**, direttore generale per le antichità e le belle arti, lesse il seguente discorso:

« Non è un anno da che si è inaugurato in Roma il monumento a Vittorio Emanuele II, grandiosa espressione d'unità politica, di forza economica e di fervidi ideali d'arte, e già, oggi, si inaugura e consacra questo nuovo insigne edificio, che mostra quale culto abbia la risorta Italia per la sua bellezza antica e per la sua storia maravigliosa. È questa uguale attenzione al passato, sia pur esso o doloroso o glorioso, congiunto all'azione presente, all'aspirazione dei successi e delle fortune a venire, che dà fierezza e nobiltà a un paese.

Ora l'affetto, lasciatemi dire, devoto e orgoglioso che Venezia portava

all'antica di Marco eccelsa torre

e l'attenzione, con vigile ansia prestata ad ogni suo richiamo, non erano che il risultato d'emozioni remotissime passate d'anima in anima, di sentimenti profondi come il tempo in cui s'erano maturati: l'amore per la vetta che prima appariva ai naviganti, il rispetto pel millenario testimone di grandi gioie e di grandi angoscie, la venerazione pel simbolo e per la voce della patria.

Quanti, diceva il poeta,

quanti sul cavo risonante bronzo
dal pesante martel colpi si dànno,
tanti ricordi il cittadin riceve.

[illegible] Egli era [illegible] dall'[illegible] e dall'[illegible] quando ancora, tutto intorno, la laguna stendevasi coi lunghi silenzi o le veglie lamentose, che certo ai raccolti abitatori diedero quel senso indefinito della vita confinante col sogno che, fin da principio, [illegible] in loro il desiderio di una bellezza fantastica e la [illegible] Venezia.

[illegible] dai barbari e dalle barbarie, [illegible] passati da Eraclea a Malamocco, da Malamocco a Rialto.

In Eraclea credevano sepolto, e di malaugurio, il carro di Attila. Ad Altino la via romana si profondeva sconnessa nel mare [illegible] serta ruina. Così i Veneti si ritrassero e, ritraendo il baluardo di difesa contro il minaccioso settentrione, edificarono quella loro torre, che [illegible] per la vicina chiesa.

Ma la possanza e il nome di Roma [illegible] popoli, e s'invocavano ancora a vendetta delle stragi dei Celti, degli Unni, dei Longobardi.

Perciò la torre si volle romana [illegible] l'augurio, di materiali, di [illegible]

Le pietre, i marmi [illegible] le fondamenta, all'uso antico, [illegible] dall'argentea fibra salda tra l'argilla, e dal zatterone di tavole di quercia disposte in croce. Il [illegible] concorde degli antichi diede norma al lavoro [illegible] per la solitudine, giunsero, avviso e saluto, ai pochi rimasti sulle dune abbandonate.

Poi la torre [illegible] piano della cella, e [illegible] cella bifatina con la corona ottagona [illegible] scossero, i fulmini la [illegible] un tetto umile e basso [illegible]

Dopo il terremoto del [illegible] Chi, allora, tese l'anima, temprata [illegible] ser Antonio Grimani, che [illegible] tutto il Levante [illegible]

Egli, infranti i grevi ferrati scrigni ricolmi di cose preziose, e negletti da un secolo del Te[illegible] di S. Marco, trova il danaro di che compiere il lavoro [illegible] ziani, i quali veggono tutto bello in quel che Pietro [illegible] di Giorgio Spavento. Un cronista dice « El campaniel [illegible] e sarà *bello* [illegible]

L'opera, sotto l'impulso del Grimani [illegible] « Compì de refarsi el Campaniel de San Marco massimamente per opera et industria di missier Antonio Grimani ». Sono ora quattro secoli, [illegible] la sua magnifica volontà e l'amor grande per Venezia, fatto risorgere l'insigne monumento: ond'è da riscrivere e da incidere « Compì [illegible] el Campaniel de San Marco [illegible] et industria di missier Filippo Grimani ».

Fu allora che la torre ebbe l'aspetto [illegible] oggi ripete. E fu pure allora che sopra la sua cuspide si posò [illegible] successero sull'ardua vetta.

Pochi restauri la torre reclamò per [illegible] volte fulminata. Ma nell'aprile del [illegible] metri cubi di macerie piombarono a terra, scrosciando dall'alto polverosi e fragorosi, spezzando parte della Loggetta, schiacciando botteghe e gente. Anche [illegible] bile slancio, ed ebbe in Bernardino Zendrini l'acuto e pronto restauratore. Ma la [illegible] profonda per non toccare la mole nel suo organismo e per non segnare la [illegible] decadenza, minandone, sia pure con piaga nascosta, la vita.

Com'è singolare, allora, la cronaca del fatto! Venezia che, pur quarant'anni innanzi, aveva, [illegible] annata da tutti, con eroismo antico, da sola, sostenuto il peso della guerra contro i Turchi, oramai cedeva al fascino d'una vita frivola e molle. Il particolare ha già preponderanza sul fatto: l'aneddoto sul [illegible] la cronaca, breve [illegible] rribile ruina, s'attarda [illegible] perchè era divenuto padrone da poco; del cavadenti che, se fosse stato a casa sua anzichè andar in bottega a dormir [illegible] si sarebbe salvato; del prete che invece l'aveva passata [illegible] essendo uscito di bottega [illegible] coraggio di traversar la piazza sotto il diluvio della pioggia « per tor il tabacco ».

Eppure anche questa passione delll'aneddoto vivace, arguto, frizzante, che altrove fu soltanto leggerezza, in Venezia fu nuova e mirabile cagione di un'arte superiore, da Carlo Goldoni a Pietro Longhi, da Gaspare Gozzi a Francesco Guardi.

Altre folgori tornarono a battere sull'adusto colosso; ma s'anche dal '775:

.... debellate innante
con tronche ali gli caddero
e gli lambir le piante,

ormai il suo destino era segnato, la sua ora suprema era giunta.

Ciò che avvenne, la maggior parte di voi vide e ricorda. In pochi istanti, laddove sorgeva la torre passarono i raggi del sole, il volo dei venti e dei colombi. In basso, un cumulo d'informe pietrisco era l'ossame del gigante. Una campana sovrastava intatta, ma sotto le trite macerie giaceva, sepolta ed infranta, la mirabile loggetta che Jacopo Sansovino aveva sostituita, ad altra umile e vecchia, per armonizzarla con la festosa ricchezza della vicina Libreria.

Passiamo senz'altro su quell'ora di angoscia! Per fortuna i migliori uomini e più sicuri nell'affetto di Venezia, senza indugiare in vane querele, affermarono « *Risorga dov'era e com'era* ».

Così la torre è risorta in un solo decennio « *dov'era e com'era* », e la Loggetta ricomposta arride novellamente agli occhi avidi di bellezza.

La torre di San Marco non era monumento isolato, il quale raccogliendo in sè tutto il suo pregio d'arte e tutta la sua storia, una volta crollato non ha più ragione di risorgere. Essa invece era parte d'un maraviglioso insieme, anzi del più vasto e complesso monumento del mondo che nessuno doveva o poteva lasciare alterato. E non soltanto la piazza reclamava la sua torre; ma Venezia, pel suo aspetto consacrato dall'arte; ma la laguna pel suo orizzonte; ma il devoto per la sua preghiera; ma il navigante cercante, con l'occhio e con l'anima, il sublime angelo dorato. Ed in quante città, già felici del saggio e sicuro dominio di Venezia, sorgono torri somiglianti a quella eccelsa di San Marco! L'Italiano che scende dalla Carinzia o dal Tirolo e veleggia lungo le coste della Dalmazia e dell'Istria, già saluta la patria in quelle torri. Come tollerare quindi che la loro gran madre, quella che per esse fu ad un tempo norma d'arte e simbolo morale, fosse finita per sempre? finita nei rottami gettati, al largo, nel mare? Ora essa è risorta: nuova e antica ad un tempo; antica per l'aspetto, antica per quel che accoglie e serba della torre che fu; antica perchè profonda i suoi piedi e la sua cima nella storia.

Ma con l'antico aspetto il monumento riavrà la voce che per tanti secoli, più che la voce della torre, parve la voce di Venezia.

Dal primo malinconico squillare d'una campana sola, sulle acque pressochè deserte, all'armonia degli ultimi concerti sulla città vasta e popolosa, la voce di S. Marco regolò la vita di Venezia. La svegliò sull'aurora; aprì la chiesa e l'arsenale; accese e spense i fuochi; condusse, al lavoro, al riposo, al desco, alla preghiera, al sonno.

« *El campaniel nol par cosa de piera* - si scriveva nel cinquecento - *ma con senso e con spirito, ora pianze, ora el ride, ora el parla forte, ora nol se pol sentir. El pianze e sospira quando el sona la campana del maleficio; el ride quando sona doppio d'allegrezza; el parla forte con la buora; el sona pian per el sirocco... Il chiama e svegia tutte le sorte de gente; de festa el Dose a messa, a mezza terza i Consegieri; al'a campana tutti i nobili; a vespero i preti; all'alba i miedeghi; a terza i avocati e i noderi in palazzo, a nona i mercadanti; alla Marangona i artesani; e 'l zorno del Corpus Domini tutte le chieresie. Non ve par che questo sia un* svegiaruol del mondo? ».

A rintocco pei funebri; a distesa pei lieti avvenimenti; a stormo pei tumulti e gl'incendi, la torre vibrò sempre per ogni evento cittadino.

I Veneziani conobbero le campane di San Marco dalla voce, quasi fossero persone, e, quantunque rinnovate più volte, le indicarono con lo stesso nome come se le nuove, anche se d'altro bronzo, fossero ciascuna della famiglia di quella che sostituivano, consunta, o infranta, o fusa dall'incendio.

La Trottiera chiamò i patrizi al Palazzo Ducale, e dallo spronarli a *trottar* solleciti fors'ebbe il nome. La Nona suonò il mezzodì; la Mezza terza le riunioni dei Pregadi; la Renghiera o Maleficio accompagnò le condanne capitali; la Marangona, infine, la grande e celebre Marangona, scampata, maravigliosamente illesa, dall'ultimo crollo, più antica di prosapia e di nobiltà, pur traendo, anzi perchè traeva il nome dagli artigiani, dominò su tutte, e mai tuonò senza scuotere potentemente l'anima veneziana.

Così quando, dopo l'orrido terremoto dell'11, pei gravi danni della torre le campane dovettero tacere, la città si sentì come umiliata. Marin Sanuto lamentò che mai Venezia era stata « senza sonar un zorno »; il Priuli soggiunse: « Non si sonavano le campane giusta il consueto e per le ore e cerimonie deputate, che riusciva di vergogna ».

Potenza maravigliosa sull'anima umana del bronzo percosso e vibrante, ora dolce, ora fiero, nell'alto come la sognata voce degli angeli consolanti o minaccianti! Quanto ordine nella vita civile; quanto tripudio di feste e pianto di funebri; quanta dolcezza di preghiere e di poesia; quanta foga d'eroismi o di terrore, quanto tumulto di sentimenti diffondesti, nel mondo, e suscitasti! Ben lo comprese Facino Cane se, appena invasa una città o un castello, metteva soldati a tener mute le torri!

Venezia! al fragore delle campane, le tue grandi memorie sembrano balzare in folla, di sotterra, dal fondo algoso della laguna, dai sepolcri, dalle tue chiese, dai tuoi palazzi, come agitando le bandiere vittoriose! Non più suona la Trottiera, che anelò rauca e tacque per sempre alla caduta della Repubblica; non più geme il Maleficio che accompagnò col ritmo doloroso il passo, verso il supplizio, di Marin Faliero, del Carmagnola, di Andrea Contarini, e suonò l'agonia di Francesco Foscari.

Le campane che suonano ancora e suoneranno sempre sono quelle del lavoro, della [illegible] e della gloria.

Sono le campane che chiamarono alla preghiera risollevando i cuori nelle sventure e inebriandoli nelle felicità. Esse rinascono, già toccate dalla storia, poichè chi le offerse siede sul trono pontificio e fu Patriarca di San Marco. Onde, certo, in quest'ora, la mite anima, invasa di nostalgia, udendo, come in sogno, il rombo lontano, che avvolge le cupole della sua chiesa, prega per la fortuna di Venezia.

Sono le campane che, se urlarono percosse a martello per l'incendio del Palazzo Ducale e piansero distrutti i capolavori del Bellini e di Tiziano, esultarono presto alle nuove maraviglie del Tintoretto e di Paolo Veronese.

Sono le campane che chiamarono gli artieri all'arsenale donde uscirono le navi per cinque secoli vittoriose, le navi che sorressero sul [illegible] le [illegible] e le [illegible] di Enrico Dandolo e di Antonio Venier; di Pietro Loredano, che batte i Turchi a Gallipoli, e di Marcantonio Bragadino, splendente di valore a Cipro, arso e fumante di sangue a Famagosta; di Lazzaro Mocenigo e di Francesco Morosini che penetrarono nei Dardanelli; di [illegible] Leonardo Mocenigo che sbaraglia e stermina i Turchi alle trincee di Candia e di Sebastiano Venier vincitore a Lepanto: le campane che annunciarono le cento vittorie d'Oriente, dalla presa di Candia a quella di Corfù, dall'occupazione di Patrasso a quella della Morea, e strepitaron tre giorni continui per la conquista di Corinto!

Il passato, oggi, tendendo le gloriose braccia, ricorda che se l'Occidente fu conteso ai Turchi, si deve, su tutto, a questa grande, immortale Venezia, lasciata spesso fra torbidi egoismi ed inganni feroci, a lottare sola, sola, sola, sul mare, sì che nell'ora che passa dalla sua storia è da trarre l'esempio e l'augurio.

E le campane di San Marco, tuonando pei destini d'una più larga patria, tornino all'antico grido contro l'antico avversario, oggi che il nostro sangue tinge ancora il mare e il deserto, e la bandiera d'Italia sventola dove furono le insegne di Roma ».

Nota bibliografica. Oltre che dei nostri articoli pubblicati nel 1902 nel *Corriere della S[illegible]*, nella *Lettura* e nella *Rassegna d'Arte*, ci valemmo per questo discorso, dei seguenti lavori: GIACOMO BONI, *Il [illegible] di [illegible] del campanile di San Marco* (Venezia, 188[illegible]). [illegible] *Delle campane di San Marco* (Venezia, 190[illegible]). [illegible] *[illegible] di San Marco* (Venezia, 1910). GIULIO LORENZETTI, *La loggetta [illegible] di San Marco* [illegible] (Roma, 1910). — Oggi la storia del monumento è largamente esposta nel volume edito a cura del Comune di Venezia, *Il campanile di San Marco [illegible]* Venezia, [illegible].

Dott. ARDUINO COLASANTI *[illegible]*

Roma 191[illegible] — Tipografia Editrice Romana [illegible]



INCREMENTI DEL MUSEO NAZIONALE ROMANO.



DAL luglio 1910 al giugno 1911 l'inventario del Museo Nazionale Romano segna un incremento di settecento trentasei oggetti antichi entrati a far parte delle collezioni. Molti di questi pervennero in seguito a nuovi ritrovamenti, e di essi ha già reso o renderà conto il direttore dell'Ufficio Scavi prof. A. Pasqui nelle *Notizie degli Scavi*, altri furono acquistati, altri infine donati.

Tra i doni sopra ogni altro cospicuo fu quello delle LL. MM. il Re e la Regina che inviarono il colossale mosaico che ornava il quadriportico di una villa romana a Castelporziano. Due dei lati presentano scene delle *venationes*, gli altri due, pesci e mostri marini (1).

La nobile signora Carolina Maraini ha donato un frammento di ara votiva con dedica a Silvano posta dagli *equites singulares*, ara di cui la più gran parte esisteva già nel Museo, ed ha così permesso la ricostruzione dell'intero monumento, le cui parti erano già state riconosciute come appartenenti allo stesso cippo dal Gatti (2).

Il sig. ing. Sabbatini ha donato un sestante e un'oncia della serie librale romana.

L'acquisto più notevole fu quello delle lastre scolpite di Via Prenestina con le figure di danzatrici, illustrate già dal prof. Loewy sulle *Notizie degli Scavi* (3) e dal dott. Cultrera su questo *Bollettino* (4).

Così pure di notevole pregio è la bella testa maggiore del vero di Athena (fig. 1), già esistente in villa Carpegna, nella quale il prof. Amelung propone di vedere una derivazione dalla Athena Lemnia di Fidia (5).

(1) Anche di questo mosaico apparirà presto nelle *Notizie degli Scavi* l'illustrazione per cura del prof. Pasqui.

(2) In *Bull. Com.*, 1891, p. 285.

(3) 1908, p. 445.

(4) 1910, p. 246.

(5) In *Jahreshefte des öst. Instituts*, 1908, p. 169; vedi Koepp in *Neue Jahrbücher für Philologie*, 1909, p. 465.

All'Ufficio di Esportazione furono acquistate due statuette ambedue acefale e quasi delle stesse dimensioni (fig. 2 e 3), l'una seduta su una roccia di molto grazioso lavoro, l'altra in piedi. Per ambedue si può supporre che si tratti di derivazioni da quelle figure celebri delle Muse o di Ninfe insieme aggruppate, per le quali



Fig. 1. — Testa di Atena

abbiamo oltre le testimonianze classiche che ricordano ad es. il gruppo di Philiskos di Rodi, che ornava a Roma il portico d'Ottavia, anche repliche numerose e in rilievo e a tutto tondo (1).

Di tre buoni esemplari si arricchì la collezione dei ritratti imperiali romani. Per lire trecento fu acquistata una testa in marmo a grandezza naturale, molto

(1) Cfr. KLEIN, *Gesch. der griech. Kunst*, III, p. 36; WATZINGER, *Das Relief des Archelaos von Priene*; CULTRERA, *Saggi sull'arte ellenistica e greco-romana*, p. 166.

mancante nell'occipite, ma ben conservata nel viso fig. 4). È un bello e vivace ritratto di donna d'età matura, di nobile e altero portamento, con naso piuttosto



Fig. 2. — Statuetta di Ninfa (?).

grande, gote piene, collo giustamente adiposo. I tratti caratteristici della figura ricordano in modo indubitabile quelli di Marciana sorella di Traiano, come ci sono dati dalle monete e dal bel busto trovato presso la stazione di Termini e

ora al Palazzo dei Conservatori (1). La parte superiore del capo e i capelli erano lavorati a parte nella nostra testa, ma dall'orlo estremo di essi si riconosce, come



Fig. 3. — Statuetta di Nima (?).

essi dovessero girando intorno alla fronte costituire quella sorta di diadema che è caratteristico dell'acconciatura muliebre nell'età di Traiano. È opportuno ricordare

(1) P. E. Visconti fu il primo a pubblicarlo in *Bull. Com.*, 1874, p. 126, ma lo credette un ritratto di Plotina, mentre è indubbiamente di Marciana (cfr. BERNOULLI, *Römische Ikonographie*, II-2, p. 97.

a degna valutazione dell'opera d'arte, come ritratti sicuri di Marciana siano estremamente rari. Il ritrovamento della nostra testa ha anche un notevole interesse topografico. Fu essa rinvenuta in territorio di Marino presso contrada Le Selve. Ora in quelle vicinanze (in vigna Gentilini presso vigna Senni) fu pure ritrovata una grande tavola di marmo con l'iscrizione *Ulpia Sophe Marcianae Aug ustae lib erta conse-*

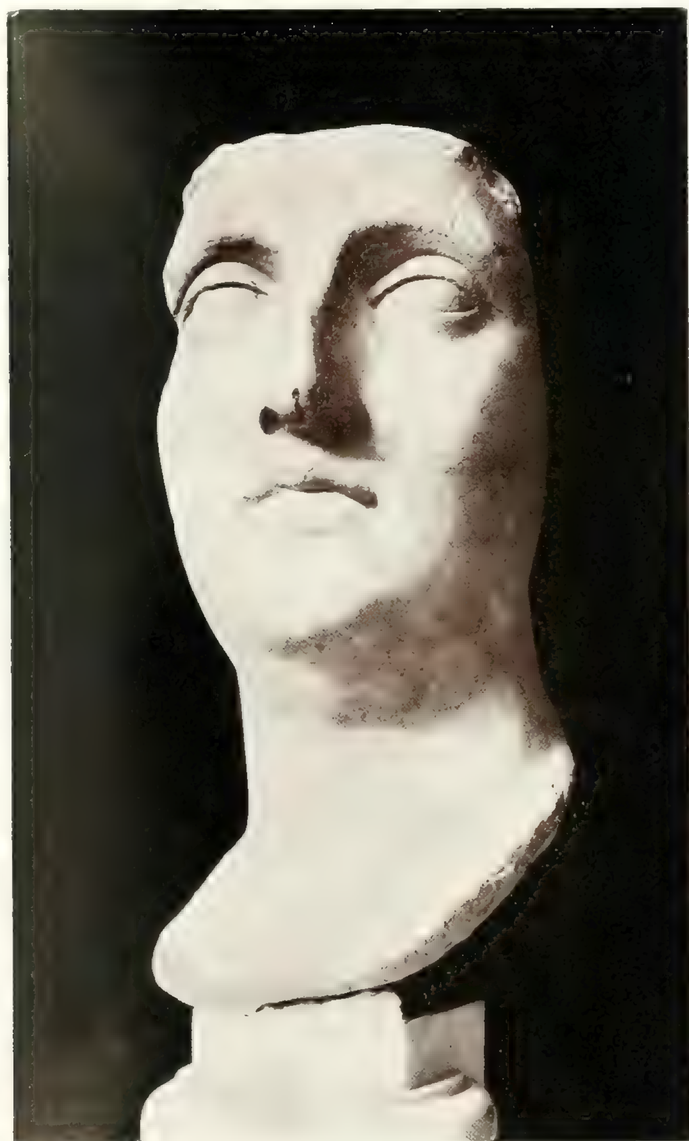


Fig. 4. — Ritratto di Marciana

cravit (1), e non lungi di lì è pure la contrada detta presentemente Valle Marciana, che tutto fa credere conservi nel nome attuale il ricordo dell'augusta proprietaria di una volta (2).

(1) LANCIANI in *Bull. Com.*, 1905, p. 136.

(2) LANCIANI, *ibid.*; circa il luogo cfr. GROSSI GONDI, *Il Tusculano nell'età classica*, p. 50; ASHBY in *Papers of the British School at Rome*, V, p. 223. Si può anche ricordare a proposito di questo probabile possedimento della sorella di Traiano lungo la Via Latina l'iscrizione posta a Corfinium sul cenotafio di una *Ulpia Ephyre* sepolta sulla Via Latina, nel punto dove... *dat post*

L'altra testa fu acquistata all'Ufficio di Esportazione (fig. 5). È maggiore del vero, e una serie di fori tutt'intorno alla testa mostra che essa era radiata a guisa di un Sole; ma la breve peluria sulle gote, gli occhi e i capelli ricciuti, e molte altre caratteristiche personali tolgono ogni dubbio, che non si tratta di una figura ideale di divinità, ma di un ritratto cui si sono voluti dare gli attributi di un dio.



Fig. 5. — Ritratto giovanile di Commodo.

È naturale perciò, che volendo tentarne la identificazione, le ricerche debbano limitarsi agli imperatori, e più specialmente ad alcuni imperatori del II secolo, alla

decimam tertia [illegible] (C. I. L., IX 3270). Il decimo terzo miglio della Via Latina è abbastanza lontano dalla Valle Marciana (decimo miglio), ma è sempre sulla stessa via, e se anche il possedimento imperiale non si fosse esteso sin là (cosa non impossibile, se si ricordano gli immensi latifondi dell'età imperiale, ad es. quelli dei Quintili tra l'Appia e la Latina, di Erode Attico sull'Appia e dei Gordiani sulla Prenestina) poteva darsi, che la liberta Ulpia Ephyre fosse sepolta lungo la via stessa poco oltre il predio che ella aveva abitato.

[illegible] età, oltre a tutto, ci conduce anche l'esame stilistico della figura. Il naso di r[illegible]ro può sviare meglio che aiutare le nostre ricerche, ma gli occhi a fior di pelle e i folti capelli ricciuti ci richiamano specialmente ai ritratti giovanili di M. Aurelio o di Commodo, e piuttosto a quest'ultimo che al padre fanno pensare il viso allungato, i pomelli delle gote poco sviluppati, e il forte collo atletico (1). Il confronto con le monete (fig. 6) conclude, se non m'inganno, con assoluta certezza per Commodo.

Presso l'antiquario Sangiorgi fu acquistata la terza testa maggiore del vero, riprodotta in fig. 7. Il busto, il naso, l'orecchia sinistra e parte dell'occipite sono di restauro. La testa raffigura un uomo imberbe, attempato, ma ancora vigoroso, col



Fig. 6. — Monete di Commodo.

viso lungo, di robusta formazione ossea, ma scarso di carne, con le guance già alquanto segnate di rughe con forti mascellari, bocca piccola a labbra sottili, capelli alquanto già diradati sulla fronte. Sul vertice del capo e presso le tempie sono tre fori destinati a tenere un diadema, o più probabilmente, date le loro dimensioni e profondità, a ricevere i raggi metallici di una corona simile a quella del Sole. Questa caratteristica fa pensare, che la testa sia un ritratto imperiale. Ora l'acconciatura dei capelli lisci, lunghetti, tratti in avanti a coprire la fronte, il profondo incavo delle pupille, l'aria attonita del viso ci fanno attribuire la testa ai principi del quarto secolo d. C. Non solo, ma l'insieme dei caratteri fisionomici e somatici restringe anche meglio l'ambito delle nostre ricerche. Non si può dubitare, che il personaggio è della famiglia dei secondi Flavii. Quale precisamente? Possiamo procedere per esclusione. Anzi tutto potremo togliere di mezzo quei personaggi della famiglia che non rivestirono la dignità di Augusto o di Cesare, e che non sarebbero stati rappresentati col capo radiato. Degli altri non possiamo pensare a Costanzo Cloro che appare nelle monete barbato, non a Crispo, Delmazio, Annibaliano,

(1) Cfr. Bernoulli, *Röm. Ikonographie*, II, 2, p. 226.

Costantino II, Costante, Costanzo Gallo che morirono tutti giovani, mentre la nostra testa è di uomo avanzato in età. E neppure si può riconoscervi Giuliano, che in matura età portò sempre la barba.

Rimangono Costantino e Costanzo II. Il primo nelle monete e nelle due statue sicuramente documentate del Laterano e del Campidoglio (1), ci appare più bello con un volto dalle forme più regolari, più rotonde, meno magre anzi con uno strato leggero di adipe sotto la gola. I capelli sembrano poi più mossi e ondulati, più rialzato il mento. Costanzo II invece ha sulle monete il viso magro e allungato più simile al nostro, e ugualmente lisci i capelli e grandi le orecchie, sicchè le somiglianze più notevoli sarebbero per lui. Non mi dissimulo però due difficoltà, l'una che la nostra testa appare di uomo almeno cinquantenne, mentre Costanzo II morì a 44 anni, l'altra che la corona di raggi a guisa delle immagini del Sole molto meglio che a Costanzo II, fervente cristiano, si converrebbe a Costantino, cui l'ambigua condotta valse d'esser riconosciuto santo dalla chiesa e dio dal senato. È tuttavia da ricordare, che il Sole fu per i secondi Flavii la divinità tutelare e il patrono e quasi il simbolo della famiglia e della dinastia (2). Ora se per Costantino sia nella serie monetale che nella grande statuaria ufficiale, abbondano le rappresentazioni come Sole (3), anche a Costanzo II un poeta pagano Himerius ricorda la discendenza da Helios (4). E dopo il regno di Costanzo II, Giuliano è di nuovo del tutto preso e infatuato dell'origine solare della propria famiglia (5). Sicchè la tradizione si era continuata anche attraverso il cristianesimo di alcuni della stirpe, e una corona di raggi poteva anche adornare il capo di Costanzo II, così come il fervente misticismo cristiano non spense in lui le sanguinarie tendenze che tanto tragicamente funestarono la discendenza di Costanzo Cloro. Riconosciuto con relativa sicurezza il personaggio, è quasi superfluo ch'io faccia notare il grande pregio del busto sia per la rarità del soggetto, sia per la eccellenza sua rispetto alla scarsa abilità tecnica dimostrata dagli scultori del IV secolo dopo Cristo.

Da due frammenti esistenti nell'atrio della chiesa di S. Silvestro in Capite, e da un terzo che già si trovava nel Ministero dei Lavori Pubblici, portati in Museo e riconnessi, si è ottenuto la parte di rilievo riprodotta in (fig. 8). Il rilievo continuava su altre lastre, e doveva adornare un grande edificio. Il soggetto è di storia militare, sembra che dei soldati romani armati alla leggera si facciano strada con qualche difficoltà attraverso un terreno boscoso e paludoso, strappando fasci di canne, e salendo sugli alberi forse per snidarne dei fuggiaschi dopo una vittoria (6). Il paesaggio per quel poco che se ne vede, farebbe pensare piuttosto ai *saltus* e alle *uligines* dell'Europa centrale, che non alle steppe e ai deserti dei confini orientali dell'impero.

(1) Bernoulli, *Römische Ikonographie*, II, 3, p. 210.

(2) Maurice, *La dynastie solaire des seconds Flaviens* in *Rev. Arch.*, 1911, I, p. 377.

(3) Cfr. i bronzi di Treviri, Lugdunum, Tarraco ricordati nello studio ora citato, p. 383. Per quanto riguarda la statuaria ufficiale sappiamo che nel Foro di Costantinopoli era una statua colossale di Helios con tratti dell'imperatore [illegible] (*Chron. Pasch.* in *Mon. Germaniae Hist.* IX *Chronica minora*, I, p. 233; cfr. Preger, *Konstantinos-Helios* in *Hermes*, 1901, p. 457.

(4) Eclog., XII, 6.

(5) Cfr. Maurice in *Rev. Arch.* l. c.

(6) Cfr. una scena di questo genere sulla metope 31 del Monumento di Adamklissi: Tocilescu-Benndorf, *Das Monument von Adamklissi*. Della marcia attraverso a boschi e a luoghi paludosi ... scene analoghe nei rilievi della Colonna Traiana e in quelli della Antonina.

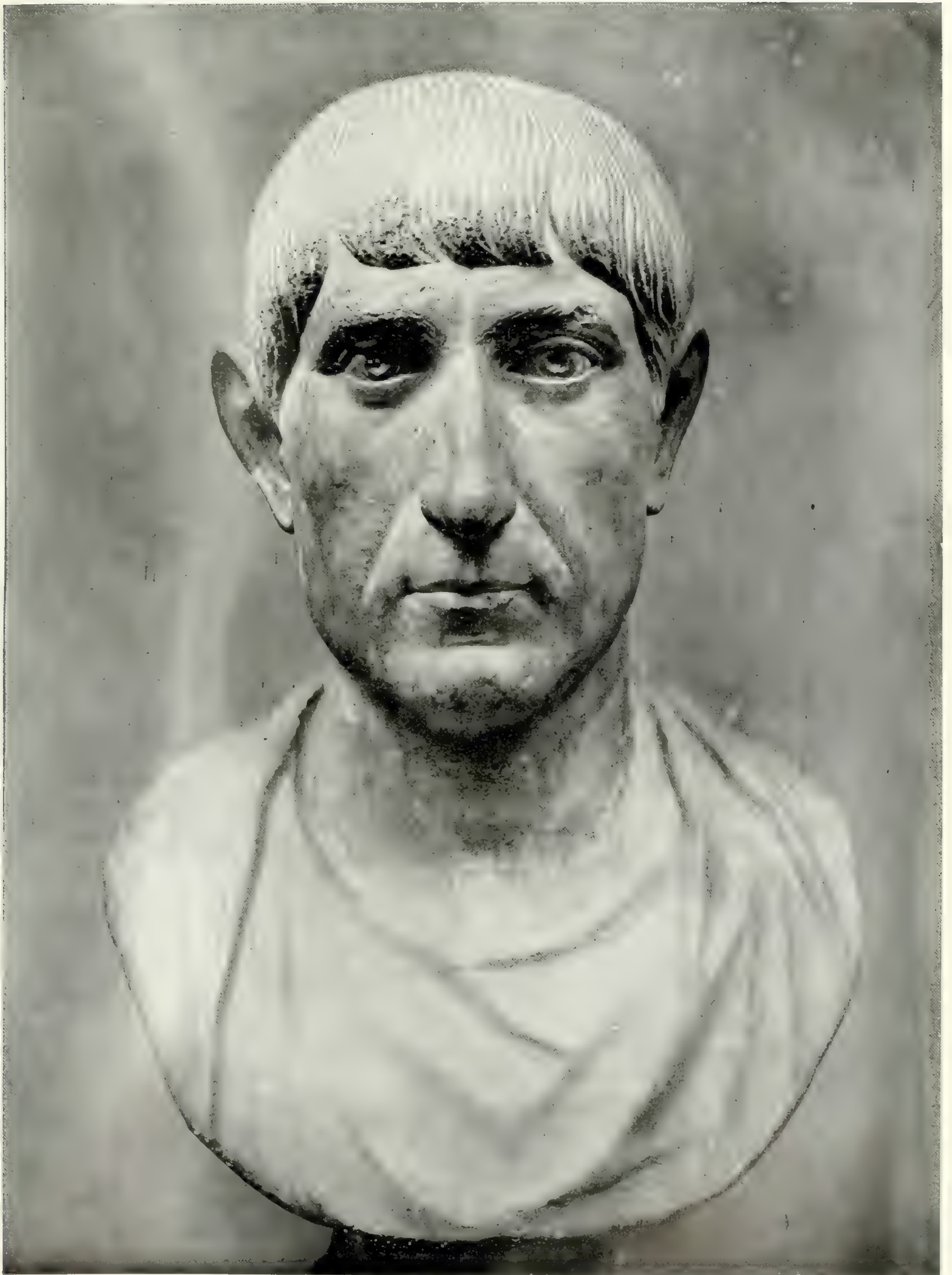


Fig. 7. — **Ritratto di Costanzo II.**

I frammenti facevano parte della decorazione del grande edificio che è sepolto sotto la chiesa di S. Silvestro in Capite (1), e se veramente in esso sia da riconoscere il



Fig. 8. — Soldati romani.

tempio del Sole di Aureliano (2) potrebbero i rilievi riferirsi alle grandi vittorie sia di Aureliano stesso cui non mancarono alcuni trionfi in Europa, sia di Claudio

(1) Sul trovamento di essi cfr. *Not. Scavi*, 1876, p. 137; 1908 p. 173.
(2) Huelsen, in *Bull. Com.*, 1895, p. 395.

Gotico. Non nego, però, che lo stile dei rilievi li farebbe credere anteriori ai tempi di Aureliano.

All'Ufficio di Esportazione fu acquistato un grande rilievo con una scena di sacrificio (fig. 9). Un personaggio barbato, con volume nella sinistra e col lembo della toga rialzato a velare il capo, compie con la patera una libazione; davanti a lui è un tripode che sostiene delle frutta. Un *camillus* dai lunghi capelli, visto di prospetto dietro al tripode, porge l'*acerra* con l'incenso, mentre un uomo ricciuto, con tunica corta, posto di fronte al sacrificante, suona la doppia tibia. Dietro al tibicine è un assistente barbato con la toga e la trabea e un volumė nella mano sinistra. All'angolo opposto ancora un personaggio barbato, che assiste, e un secondo *camillus*



Fig. 9 — Scena di sacrificio

con i lunghi capelli e con la patera e il prefericolo. Sulla spalla sinistra di questo possiamo vedere la sciarpa con la lunga frangia (*ricinium*) che forma parte integrante del costume del *camillus*. Il rilievo è d'arte tarda, alcune sue figure prese da sole potrebbero benissimo esser ritenute appartenenti a un qualche sarcofago cristiano del IV secolo avanzato. Si tratta perciò di uno dei più tardi monumenti del culto pagano, e siccome può forse aver fatto parte di un edificio pubblico (per es., potrebbe essere stato un pannello di un arco trionfale), così la sua importanza ne è grandemente accresciuta. È grande disavventura, che non se ne conosca con sicurezza la provenienza.

La raccolta dei sarcofagi si accrebbe di due nuovi esemplari, l'uno acquistato, l'altro trasportato al Museo dall'orto del Monastero di S. Caterina, a Via Nazionale.

Il primo è un piccolo sarcofago da ragazzo con una strigilatura che occupa tutta la fronte del sarcofago, tranne uno spazio centrale e due agli angoli (fig. 10). Al centro è una edicoletta con due colonnine, entro alla quale Meleagro eretto, appoggiato alla lancia, col cinghiale ucciso, ai piedi. Nello spazio all'angolo di sinistra è Atalante, in piedi, col corto chitone e gli alti stivali da caccia, anch'essa armata di lancia. Nell'altro spazio è una figura di giovane nudo, in piedi, volto a destra, con

corto mantelletto sulla spalla, spada appesa al balteo, che porta la mano destra al fianco e si volge indietro in atto dolente. In molti dei sarcofagi con la scena della caccia al cinghiale calidonio, si vede una figura di ferito atteggiata come questa (1), e si può pensare che sia stata forse prescelta come una delle più caratteristiche in questo nostro sarcofago. Senonchè, la compendiosa raffigurazione che forma appunto la singolarità del nostro monumento (2), non riassume la scena della caccia propriamente detta, ma tutto il mito. Il cinghiale è già morto, e come nelle due altre

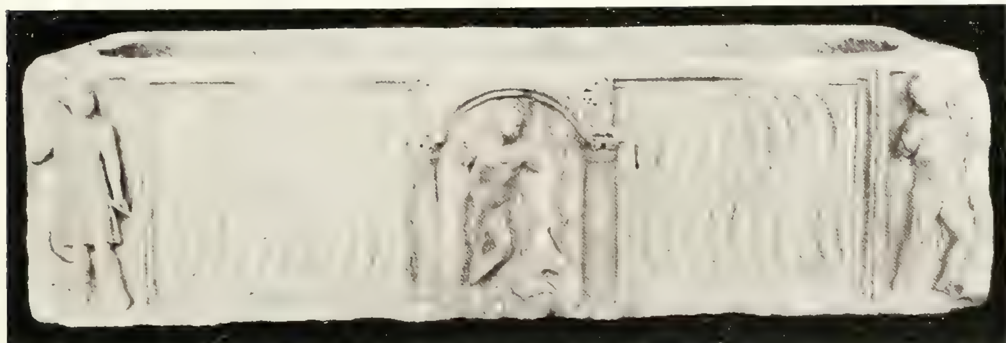


Fig. 10. — Sarcofago con Meleagro.

figure di Atalante e Meleagro troviamo le due persone più importanti dell'azione, un ugual significato dovrà avere la terza figura. Forse è desso uno dei Cureti che guarda triste indietro per profonda invidia verso i Calidonii cui è toccato l'onore della spoglia ferina, e che già medita la fierissima lotta che seguì alla caccia. Il sarcofago esisteva già in vigna Mellini a Monte Mario, dove lo videro Matz e Duhn, e dove non lo trovò più il Robert (3).



Fig. 11. — Anello iscritto.

L'altro sarcofago è pure ornato di strigilature che lasciano tre spazi riservati. Nei due d'angolo è due volte ripetuto il gruppo di Eros e Psyche che si baciano, in quello centrale è la figura di Cristo imberbe, seduto, con volume nella sinistra e con la mano destra levata in atto di benedire. Ai lati, in piedi, sono due Apostoli, quello di sinistra barbato, l'altro imberbe, con volume. Essendo da molti anni chiuso nell'orto di un monastero, era rimasto ignoto al Garrucci, ai signori Matz e Von Duhn e al Grousset. Il gruppo di Eros e Pysche non è inusitato nè raro nei sarcofagi cristiani (4).

Nella raccolta epigrafica l'oggetto più notevole entrato quest'anno in Museo è il diploma militare rilasciato dall'imperatore Caracalla al soldato Popillio Quieto della X coorte urbana, diploma trovato a Faenza ed esistente già nel Museo Kircheriano, donde era stato sottratto prima del 1870 (C. I. L. III, p. 891).

(1) Robert, *Sarkophagreliefs*, III, tav. 76-88.

(2) Solo altri due esemplari sicuri ne registra il Robert.

(3) Matz, in *Ann. Ist.*, 1869, p. 77 DD; Matz-Duhn, *Antike Bildwerke in Rom*, n. 3252; Robert, *Sarkophagreliefs*, n. 310.

(4) Cfr. Grousset. *Catalogue des sarcophages chretiens de Rome* in *Biblioth. des écoles franç. d'Athènes et de Rome*, vol. 42, p. 63.

Di un'importante statuetta in bronzo rappresentante Anubis in costume di *imperator* romano, ho già reso conto nel *Bulletin de la Société Archéologique d'Alexandrie,* vol. XIII.

Nell'anno furono pure acquistati sia alla spicciolata che in gruppo trentasei suggelli in bronzo e un anello sigillare in argento, che saranno tutti completamente pubblicati. Tra i primi, particolarmente notevole per la sua rarità, uno proveniente dagli scavi romani col nome *Theodora* e col simbolo giudaico del candelabro a sette braccia. Importante anche un altro lunato d'età cristiana con due croci e il nome *Bolosan* (*Volusianus?*). L'anello d'argento (fig. 11), pesante circa venti grammi, reca nel castone l'impronta d'un cane corrente e di un tirso e all'intorno la leggenda: Q. CECANIVS · L · F · DEC · LEG. II. I caratteri, la mancanza del cognome della persona e di appellativo della legione, il titolo dell'ufficio ci assicurano che questo piccolo monumento risale ad età repubblicana. Il *decurio* era allora il comandante di una delle *turmae* annesse alla legione.

Pel medagliere si acquistarono due ripostigli di denari e quinari repubblicani, l'uno di 437 pezzi, trovato a Collarmele, l'altro di 99 pezzi trovato a Massa d'Albe; più alla spicciolata i seguenti pezzi:

Monete greche e italiche: Tetradracma di Thasos, due didracme di Crotone, didracma di Locri, obolo di Leontini, didracma di Panormo.

Monete etrusche: Un argenteo di Populonia con mostro accovacciato a testa leonina e corpo di serpente. Rovescio liscio (*Cat. of Brit. Mus.*, p. 7, n. 1).

Monete romane: Un denaro della guerra sociale, un denaro della XXV legione di M. Antonio (Babelon, n. 140), un medio bronzo di Augusto (Cohen, 247), un medaglione in bronzo di Tiberio sconosciuto al Cohen, un aureo di Nerone (Coh., 120), un denaro di Vespasiano e uno di Domitilla e Vespasiano (Coh., 614), un aureo e un grande bronzo di Domiziano (Coh., 50 e 492), due aurei, un denaro e un gran bronzo di Traiano (Coh., 70, 136, 153, 178), un aureo di Traiano e Traiano padre (Coh., 2), quattro aurei di Adriano (Coh., 422, 902, 1060, 1071), un medio bronzo di Sabina (Coh., 17), un aureo di Antonino Pio (Coh., 934), un aureo di Commodo (Coh., 700), un grande bronzo di Settimio Severo (Coh., 119), un aureo di Caracalla (Coh., 541), un aureo di Massimiano (Coh., 353), due di Costantino (Coh., 604; l'altro sconosciuto al Cohen), un denaro di Massimino Daza (Coh., 175), un aureo di Giuliano (Coh., 78), un quinario di Procopio (Coh., 14), un aureo di Elia Eudossia (Sabatier, I, p. 110), un aureo di Giustiniano (Sabatier, tav. XIII, 5). Dei ripostigli renderà conto tra breve l'ispettrice dott. L. Cesano.

R. Paribeni.

SIBERENE - S. SEVERINA

Καὶ μὰν ἐς στομάλιμνον ἐλαύνεται ἔς τε τὰ Φυσκω
καὶ ποτὶ τὸν Ναύαιθον, ὁπεῖ καλὰ πάντα φύοντι,
αἰγίπυρος καὶ κνύζα καὶ εὐώδης μελίτεια.

THEOCRITI, *Idyll.*, IV, v. 23-25.

I. — Dati topografici.



Il più ampio bacino idrico della Calabria, dopo quelli del Crati e del Coscile, è formato dalla vallata del Neto, con uno sviluppo di 84 km. lineari, ed una superficie di 1070 km. q. (1) Vallata sconosciuta e quasi vergine ai touristi, malgrado le grandi bellezze ch'essa offre al visitatore; dalle lievi ondulazioni alla foce si sale man mano ai colli boscosi per quercie secolari, finchè dopo Cerenzia la eccellente strada, salendo rapidamente ai mille m., dà la scalata agli erti contrafforti della Sila, che cingono l'altipiano di S. Giovanni in Fiore (m. 1000-1600).

Nel giugno, quando le mandre salgono dal piano arso all'alta montagna, ho percorso la incantevole via di S. Severina a Cerenzia, in mezzo a siepi fiorite di gigantesche ginestre, di lentischi e di roselle selvaggie dai delicati profumi che inebriano, mentre faggi monumentali e quercie gloriose montano fino alle vette, dove il velluto verde dei prati s'alterna coi severi boschi di conifere, che tanto rammentano le Alpi. Mi ha singolarmente colpito la mancanza di balze, di picchi, di erte roccie o di gole profonde, e di tutte quelle forme tormentate, che dànno al paesaggio alpino una nota di grandiosità tragica. Soltanto l'incontro del Lese col Neto forma una breve gola a poderosi contrafforti rocciosi, simili ad enormi baluardi, e segna anche qui, come altrove nelle valli calabresi, la distinzione fra medio ed alto corso del fiume, e la frattura avvenuta in tempi geologici, per squarciamento violento del bacino superiore, che a lungo non poteva trattenere colle sue fragili pareti le masse idriche colanti dall'Appennino centrale. Qui, ripeto, non forme plastiche convulse e violente, ma verdi declivi, con rare acropoli coronate da villaggi, presentano panorami idilliaci, solenni e tranquilli, che non agitano lo spirito ma vi portano una nota di pace. È questa la fisionomia particolare all'Appennino calabrese, coi suoi bacini ampi ed aperti, interrotti da brevi e rade gole, colle sue strutture franose ammantate di verde. Solo chi conosca praticamente il paesaggio ionico-calabrese costiero, medio e centrale, è in grado di spiegare una

(1) Ministero di Agricoltura, *Corsi d'acqua dell'Appennino meridionale e dell'Antiapp. adriatico* (Roma 1906), pag. 204 e segg.

quantità di fenomeni storici, economici e religiosi dell'età antica e medioevale, come il sorgere delle città greche lungo le aperte marine, la tenace resistenza degli irriducibili Brettii, assai più refrattari dei Siculi alla civiltà greca, nella zona media e centrale selvosa ed impervia, e lo sviluppo delle grandi comunità religiose dei Certosini e dei Florensi nelle raccolte solitudini della Sila e delle Serre centrali, succedendo ai Basiliani annidati, quasi a presidio del bizantinismo, nelle aspre gole della zona media.

Tali e tante bellezze del bacino del Neaithos furono note anche agli antichi, che le conobbero, le decantarono e le sfruttarono (1). Chi percorra oggi in una lunga e faticosa giornata di circa 14 ore gli ottanta km. che dividono Cotrone da S. Giovanni, e sale dalla costa pingue di biade e di olivi, attraverso gli alti colli boscosi di S. Severina e Cerenzia, fino ai pascoli ed alle foreste della Sila, avrà una adeguata idea della varietà dei panorami, delle culture e della flora, tropicale

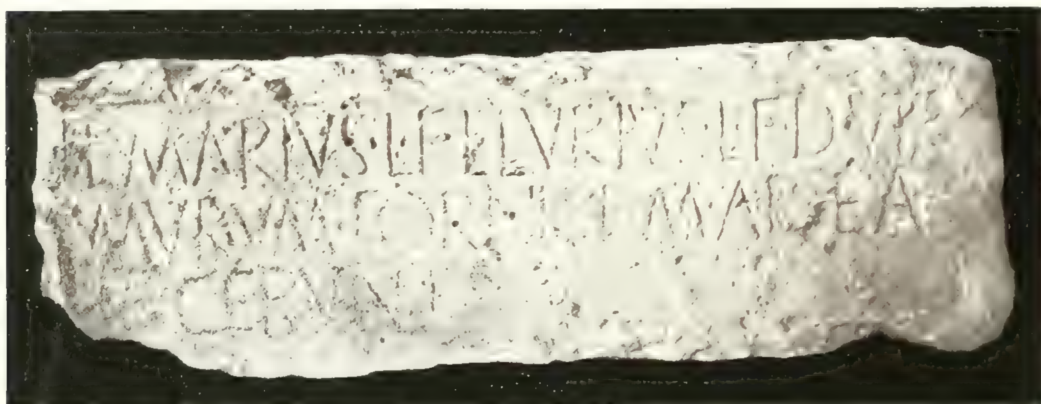


Fig. 3.

alle coste, alpina sulle creste, e del magnifico territorio di sfruttamento, riservato a chi teneva la bocca della vallata aperta alla costa ed al mare, che allora costituiva l'unica via dei grandi commerci. Gli è per ciò che solo due città greche noi vediamo impostate a guardia di questa grande arteria, la potente Croton a Sud dello sbocco, e la piccola Petelia a Nord. Ma è sopra tutto Croton che ne forma uno dei grandi cespiti della sua ricchezza, allo stesso modo che a Croton affluivano i prodotti della vallata del Tacina, e di altre contigue. Di una penetrazione greca nel corso inferiore e medio del Neto difettano notizie letterarie ed archeologiche; ma essa non potè mancare, vorrei anzi credere fosse intensa, data la feracità agricola del bacino. Dovettero essere villaggi e fattorie, i cui nomi non è meraviglia non sieno stati tramandati dalle fonti letterarie; appena l'idillio quarto di Teocrito ci fa vagamente intravedere il carattere della amena contrada, ricca di pascoli e di paeselli. Le cui tracce dovrebbero risultare da una dettagliata inchiesta di topografia archeologica, che nessuno ha per anco tentata. Da una prima e ben sommaria indagine iniziata da me risulta, che parecchie località lungo il corso inferiore del Neto hanno dato sepolcreti e materiali greci di modico valore. D'altro

(1) Raccolta dei passi antichi apud FORBIGER, *Handbuch d. alt. Geographie*, II vol., pag. 575. Di moderni vivace descrizione presso il LENORMANT, *Grande Grèce*, vol. I, pag. 425 e segg., che però non ha visitato nè S. Severina, nè la parte media e centrale della vallata, le più pittoresche; ed anche in un paio di pagine del NISSEN, *Italische Landeskunde*, II, pag. 935-936.

canto non pare a me inverosimile che a coprire la regione, ed a tenere in freno i Brettii irrequieti, siasi provveduto con qualche munita cittadella; tali sarebbero Acherontia e Siberene, sorte forse in due momenti successivi, nè sappiamo se sul posto di borgate indigene, mano mano progrediva la definitiva presa di possesso del suolo da parte dei Crotoniati, incerto se strappato di viva forza o per accordi agli indigeni. Tutto ciò è, disgraziatamente, oscuro, ed anche delle due cittadine non altro conosciamo che il nome, e di una è controversa persino la precisa ubicazione. È mio proposito recare col presente articolo un contributo topografico, archeologico ed artistico alla conoscenza di Siberene-S. Severina.

II. — Dati storici.

Il colle di S. Severina alto m. 325, avulso e nettamente separato dalle propaggini del M. Fuscaldo, cinto ovunque di rupi scoscese o di ertissime scarpate, è una vera ed inespugnabile fortezza naturale, che s'erge a breve distanza dal Neto, ne sbarra il valico, e ne domina tutto il corso inferiore sino alla foce (lo *στομάλιμνος* di Teocrito) visibile dall'alta rupe. La superficie fabbricabile molto esigua (m. 700 × 500) racchiude oggi un migliaio e mezzo di abitanti, nè molto di più doveva essere in antico; nei tempi di mezzo fu abitato il quartiere Grecìa, oggi deserto, ed altra gente era certo sparsa nella campagna circostante al colle. Del carattere eminentemente militare e della struttura del colle di S. Severina più che le mie parole danno adeguata idea le vedute fotografiche, qui prodotte (fig. 1-2).



Fig. 4.

Nei tempi di mezzo, come oggi, l'ingresso della città avveniva dal lato di ponente per una ripida e tortuosa mulattiera, dominata dal castello, e da un sistema di opere difensive più volte ampliate e modificate, a seconda dei progressi dell'ingegneria militare. Un secondo accesso al quartiere denominato Grecìa, separato dalla città alta per una cortina rocciosa a levante, si aveva per mezzo della postierla a troniere e feritoie denominata S. Ponte, e raccordata alle opere avanzate del soprastante castello, di cui è complemento. Nello stato attuale essa non parmi anteriore ai sec. XVI-XVII, ma fu certamente eretta sul posto di un ingresso assai più antico, bizantino o normanno. Altri piccoli e sottili viottoli d'accesso si notano in vari altri punti della città; inerpicandosi su per le rupi essi venivano facilmente preclusi coll'assidua vigilanza o col semplice rotolare di massi. In condizioni al tutto analoghe di struttura e di difesa era la bizantina Gerace, con un unico ingresso a levante, e con pochi altri minori per sentieri da capre, che metton capo a postierle aperte nella roccia. S. Severina non aveva cerchia di mura continue, chè suoi baluardi erano le rupi a piombo, con brevi sbarramenti, ove si apriva qualche difficile ed erto passaggio; nè in questi sbarramenti, od in altri tratti di muro (sostegno e difesa ad un tempo che incoronano quà e là i ciglioni, io ho riconosciute strutture di epoca classica, ma tutti vanno attribuiti all'alto medioevo.

A Sudovest della città s'erge pittoresco e solenne nella sua verzura il Monte Fuscaldo (a. m. 565), che colle sue propaggini settentrionali copre il colle di S. Seve-

rina dalla rigida tramontana. Per tutti gli eruditi calabresi, dai più vecchi ai contemporanei (1), è dogma di fede che il M. Fuscaldo sia la stessa cosa del *mons*

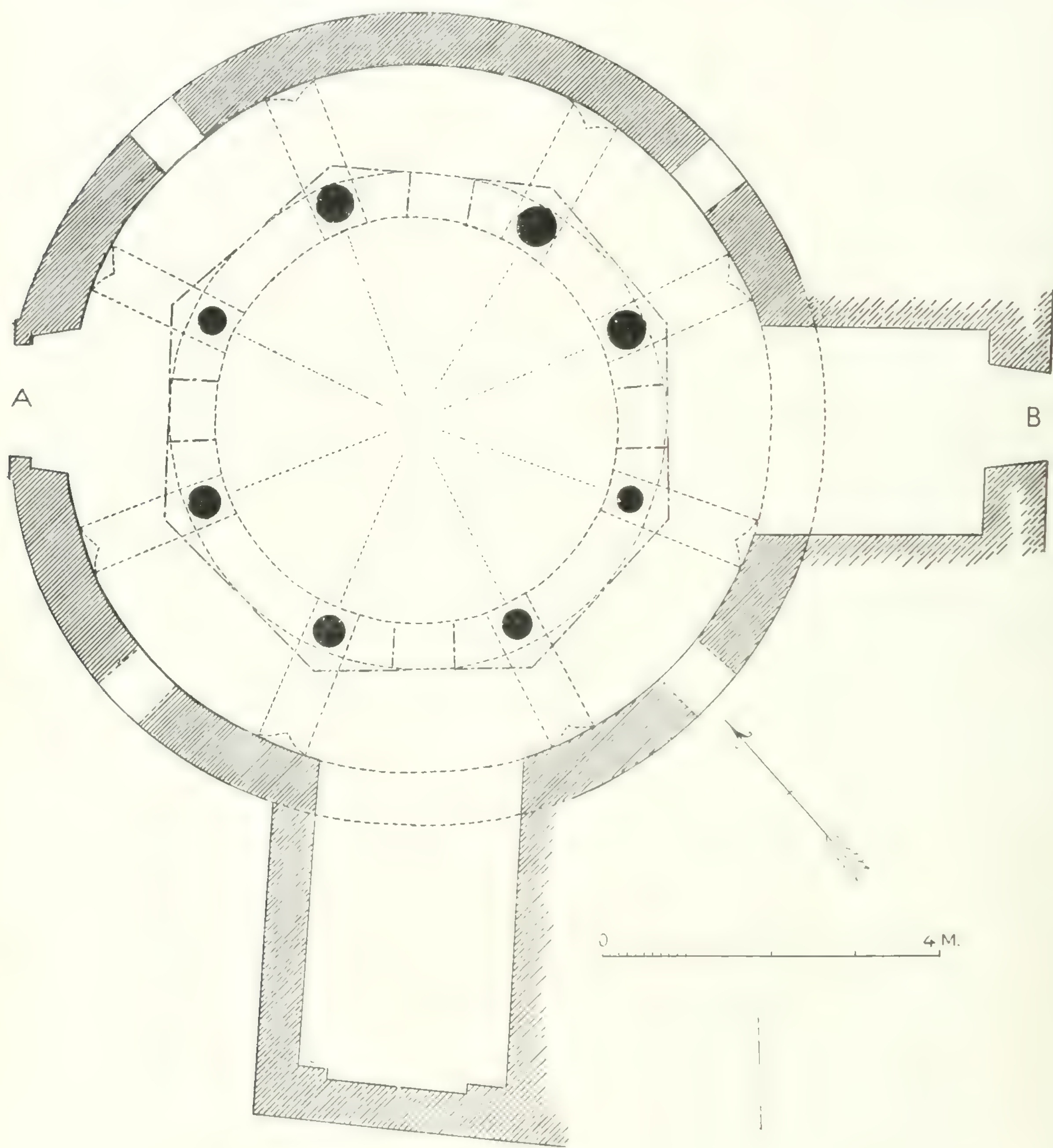


Fig. 5.

Clibanus ricordato da Plinio III, 15, 2 siccome esistente nei contorni di Petelia; dicono gli eruditi calabresi e severinati che il nome di Clibano sarebbe stato cam-

(1) BARRIO, *De antiq. et situ Calabriae* (ed. Napoli, 1735 pag. [illegible]74), lo chiama con nome letterato Visardium. Il ROMANELLI, *Antica topografia istorica del regno di Napoli* (Napoli, 1815), in questa sua eccellente opera tiene pure alla identificazione col Clibanus.

biato in quello di Guiscardo ai tempi normanni, ma non si adducono documenti precisi di codesta strana metamorfosi. Filologicamente la identità dei due nomi è insostenibile. D'altro canto la indicazione di Plinio è troppo vaga, e questo solo possiamo tenere per certo che il Clibano era nel bacino del Neto. Ma nello stesso bacino era anche il monte *Φύσκος* del citato quarto idillio di Teocrito, ed io non



Fig. 6.

comprendo perchè gli eruditi calabresi non abbiano pensato a questa identificazione, che assai meglio si presta per la affinità del radicale.

Vediamo ora quali sieno i documenti letterari che comprovano l'esistenza di una città antica, greca o romana, nel sito di S. Severina; esaminiamoli attentamente e soprattutto criticamente. L'unico e fondamentale passo è quello di Stefano Bizantino, ove nomina *Σιβερίνη* città dell'Enotria (1); malgrado la dizione topografica molto lata, e l'età tarda dello scrittore (sec. V), non v'è dubbio che egli non abbia qui voluto designare la nostra piccola città. Con tale nome si vollero

(1) STEPHANI BYZANTINI, *Ethnicorum quae supersunt*, ed. Meineke (Berolini, 1849), pag. 563. *Σιβερίνη, πόλις Οἰνώτρων· τὸ ἐθνικὸν Σιβερῖνος*. Stefano Bizantino viene generalmente assegnato al V secolo, ma egli ha esercitato sempre una grande influenza su tutti i geografi e corografi bizantini posteriori, KRUMBACHER, *Geschichte der byz. Litteratur*, 2ed. 1897, pag. 410.

mettere in connessione i « Severiana vina » di Plinio (XIV, 18), celebrati accanto ai tarentini; conviene però notare che la lezione è molto controversa, in quanto buoni codici presentano le varianti di *Severiniana*, *Siberiana* e persino *Servitiana*. D'altro canto il Breviario Lateranese nella leggenda di S. Zaccaria, papa del sec. VIII,



Fig. 7.

che qui ebbe i natali, mantiene la forma *Siberena*. È quindi incerta la scelta fra una forma greca ed una latina, che possono bensì filologicamente unificarsi, ma la cui identificazione topografica rimarrebbe ancora incerta, se non intervenissero altre fonti bizantine a risolvere ogni dubbio; esse hanno un valore decisivo per il nome della città nei secoli IX e X, e sono di fede indiscutibile in quanto emanano da atti ufficiali del tempo. Nella lista delle sedi episcopali che al tempo di Leone VI (886-912) dipendevano da Costantinopoli: *τάξις τῶν μητροπόλεων τῶν ὑποκειμένων*

τῷ τῆς βασιλίδος θρόνῳ è segnata anche (pag. 57, v. 1160) *ἡ Ἁγία Σευηρίνη* (1). Alla cui chiesa metropolitana vengono assegnate quattro diocesi (o. c. pag. 82): ***Εἰσὶ δὲ καὶ ὅσοι ἑκάστῃ μητροπόλει ὑποκείνται θρόνοι .... τῇ Ἁγίᾳ Σευηρίνῃ τῆς Καλαβρίας.***

$\overline{α}$ *ὁ Εὐρυάτων* (Cariati?)
$\overline{β}$ *ὁ Ἀκερεντίας* (Cerenzia)
$\overline{γ}$ *ὁ Καλλιπόλεως* (Belcastro)
$\overline{δ}$ [ὁ] *τῶν Ἀησύλων* (Isola)

E poco appresso, nella designazione delle provincie fatta da Costantino VII (2), si vede la Calabria compresa nel decimo thema di Sicilia, e si dice (o. c. pag. 8): *μόνη δ' ἀντιπέραν ἡ Καλαβρία χωρεῖται παρὰ τῶν χριστιανῶν. ἐν ᾗ καὶ τὸ Ῥήγιόν ἐστι καὶ τὸ πολισμάτιον τῆς ἁγίας Κυριακῆς, τῆς τε ἁγίας Σεβηρίνης. καὶ ὁ Κρότων, καὶ ἄλλα τινά, ὧνπερ ὁ στρατηγὸς Καλαβρίας κυριεύει.*

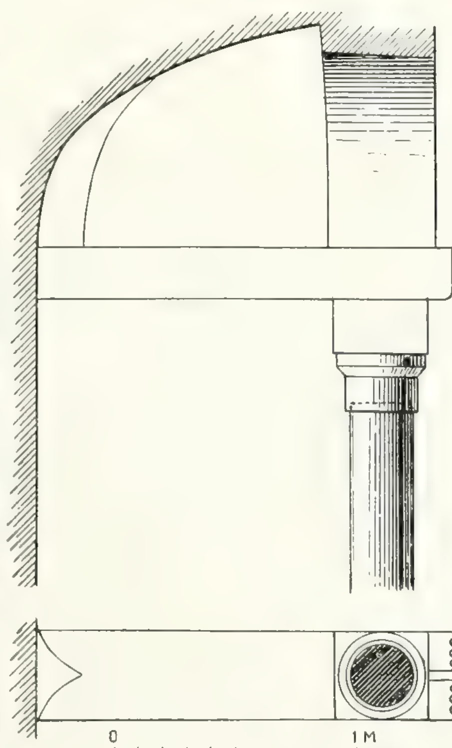


Fig. 8.

Questi due passi fondamentali per la storia di S. Severina nei secoli IX e X ho voluto citare per disteso, in quanto essi provano che allora la città, malgrado le sue modeste dimensioni (*πολισμάτιον*) era sede di un metropolita, dipendente da Bisanzio, al quale erano soggette alcune piccole diocesi (*θρόνοι*). Quella dipendenza, consecrata nell'atto ufficiale di Leone VI, è probabile datasse da assai tempo prima, precisamente da Leone III che nel 732 per la lotta delle immagini tentò appunto staccare da Roma le chiese della Sicilia e della Calabria.

Quando e come sia intervenuto il passaggio dalla forma grecanica di *Siberine* o *Siberene*, o dalla ipotetica latina di *Severiana*, in quella di S. Severina, non è chiaro, nè da verun documento risulta. Nei citati testi bizantini, ed in quelli epigrafici che pubblico più avanti, appare formato il nome di S. Severina, e si menziona una santa martire di tal nome, eponima, e con altri santi patrona della chiesa e della città. Ma questa personalità è così oscura, anzi malsicura, che il Lenormant (*Gr. Grèce*, I, pag. 429) la dichiarò assai sospetta (3). A prova di che io debbo aggiungere, che negli *Officia Sanctorum*

(1) *Leonis (VI) Imperatoris diatyposis genuina adhuc inedita.* Ed. Hen. Gelzer. Lipsiae (Teubner) 1890.

(2) Constantinus VI Porphyrogenitus, *De provinciis regni byzantini.* Ed. Tafel, 1847.

(3) *La Bibliotheca hagiographica latina et graeca*, ed. socii Bolland, la quale contiene tutti i Santi di cui si possegga una *Vita* od una *Passio*, non ricorda una S. Severina. Così il *Martyrologium Romanum* è muto al proposito. Però negli *Acta Sanctorum* (ed. Bolland), Maius, tom. III, pag. 363, sotto la data 3 maggio vi ha notizia di una « Severina matrona, uxor Aurelii Caesaris » cioè di Aureliano « non Caesaris sed comitis utriusque militae, a quo interfecti, sunt SS. Alexander »

della diocesi severinate essa non ha nè una festa, nè una commemorazione qualsiasi: mancanza gravissima, come ognuno vede. Non è certo, quindi, una santa locale, ma una santa importata, il cui nome venne forse nel sec. X o prima, preso a prestito e sostituito per omofonia e nulla più, a quello antiquiore classico. Io non oso propriamente affermare, che essa sia stata inventata da qualche arcivescovo o patrizio bizantino, abolendo il nome classico pur cotanto foneticamente affine; può anche essere una ignota martire orientale. Ma il silenzio del calendario locale è assai preoccupante, e lo stesso dotto arcivescovo mons. Pujia si trovò in grave imbarazzo, quando io gli chiesi notizie su questa martire leggendaria.

In altri termini, io sospetto che volendosi sostituire verso il sec. X o poco prima, un nome cristiano a quello pagano, siasi adottato quello di una S. Severina qualunque, senza curare più che tanto di indagarne la origine, l'età e gli *Acta*: e così sarebbe nata la forma toponomastica bizantina ed attuale. Si dice che l'Archivio episcopale oggi poverissimo, contenesse preziose carte, che sarebbero andate disperse ai tempi dell'arciv. Ganini, alla fine del secolo XVIII, e che sarebbero conservate in parte a Iatrinoli. È da augurare che tali preziosi documenti, se veramente esistenti, vengano rivendicati alla loro giusta sede, e possano recar lumi sulla misteriosa santa, che diede il nome alla città.

1) +ΙΩΑΝΝΗϹΟΑΠ
2) ȢΑΡΧΗЄΠ
3) ΗϹ Κ̄Υ ΚΑΤЄϹΚЄΥΑ
4) ϹЄΝΗϹΙΝ
Δ Ι̅Κ̅ Ι̅Γ̅

Fig. 9

Ritornando per un momento al periodo ed alle origini classiche della città, è necessario anzitutto sgomberare il terreno da tutte le fonti spurie ed inattendibili. Il Bario (op. cit.) menziona una moneta d'oro da lui vista a Roma, con Artemide cacciatrice e la leggenda Σιβερίνη, e ne ricorda anche un tipo in bronzo. Tutti gli scrittori calabresi hanno pedissequamente copiato il Bario, che non era un numismatico, senza vagliare la notizia. Basta il semplice fatto di voler assegnare ad una piccola ed oscura città come la nostra, la emissione di pezzi d'oro, che nemmeno Croton ebbe, per dichiarare falsa od inventata la moneta. E nessuna moneta di Siberina è contenuta nei più recenti trattati o cataloghi, critici e ragionati, sulle monete della Magna Grecia (1); quindi, salvo imprevisti poco probabili, debbo dichiarare inesistente una zecca di Siberina.

Altrettanto dicasi per le iscrizioni romane che le vengono attribuite. G. Salerno ha pubblicato nove titoli, che sarebbero stati in parte raccolti alla fine del settecento dall'arcidiacono Diodato Ganini, e poi copiati dal Garrucci. A parte le lezioni inesatte, debbo osservare che il diligentissimo Mommsen nel *Corpus Ins. Lat. X*, nemmeno un frammento pubblica di S. Severina; ed i supplementi dell'opera colos-

« papa 105-115), Eventius et Theodulus presbyteri, quorum corpora Severina sepelivit ». Negli *Acta* di maggio, tom. I, pp. 375-79 vi sono gli *Acta* di codesti martiri, dai quali risulta che Aurelianus era « comes utr. militiae de Seleucia Isauriae ». Ma l'uccisione accadde a Roma e Severina raccolse e seppellì i cadaveri in un suo predio sulla via Nomentana, donde sarebbe sorta la sede vescovile di Numentum. Ma poiché non è affatto detto che questa Severina fosse martire, è certo che essa nulla ha di comune con quella calabrese.

(1) Basti citare per tutto la classica *Historia Numorum* dell'Head (2 ediz. 1910), ed il catalogo del Museo Britannico. Stuart Poole, *Italy* 1873), assolutamente negativi.

sale raccolti nella *Ephemeris Epigraphica* sono del paro negativi al riguardo. Nè a miglior risultato approdarono speciali ricerche da me istituite sulla bibliografia garrucciana presso colleghi specialisti, ed in fine in S. Severina stessa, per apprendere se i supposti titoli severinati esistessero in originale e dove. Il Salerno è fonte, anche per altre ragioni, dubbia, i cui dati epigrafici, sino a prova in contrario, non meritano fede (1).

Nulla dunque possediamo di fonti classiche, sieno esse storico-letterarie od epigrafico-numismatiche, che si riferiscano alla città che precedette S. Severina.

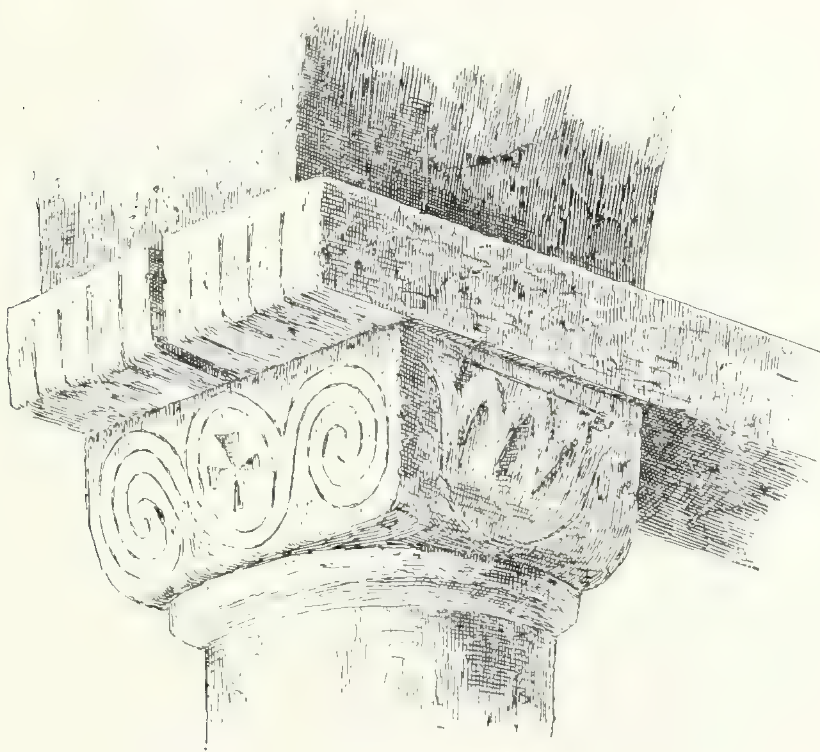


Fig. 10.

È leggenda, mera leggenda, che il cristianesimo vi sia stato introdotto da S. Dionigi areopagita, venuto da Cotrone; chè di reliquie cristiane veramente primitive nulla vidi in S. Severina. I primi dati storici attendibili sono forniti dagli autori bizantini che ho dianzi citati, ed il più antico ricordo dei suoi vescovi è quello di uno Stefano, che intorno al 970 ebbe relazioni con S. Nilo di Rossano; ma la sede episcopale esisteva già da parecchi secoli ed era aggregata fin dal 732 al metropolitano di Costantinopoli. E come è difficile precisare l'epoca di origine di questa indubbiamente antichissima cattedra vescovile (2), così non consta quando sia stata elevata alla dignità di metropolitana della chiesa di Euria (?), Cerenzia, Belcastro

(1) *Cenni storici della città di S. Severina* in *Rivista Stor. calabrese*, 1899 e 1900. Codesti cenni abbondano di inesattezze e di notizie errate.

(2) E, Jordan (*Monuments byz. de Calabre,* pag. 4) pensa invece che non esistesse un vescovado nel 787, perchè il suo titolare non figura al concilio di Nicea, al quale assistettero tutti i vescovi della Calabria (Mansi, *Concilia*, vol. XII, 993-94).

ed isola, che per la prima volta appare nella *Diatyposis* di Leone VI (1). È però probabile ciò sia avvenuto all'epoca dei conflitti fra Roma e Bisanzio, e quando gli imperatori d'oriente cercavano accaparrársi con speciali concessioni il favore del clero e delle popolazioni calabresi. Col dominio normanno si volle dapprima restituirla a semplice vescovato, ma tale misura o non fu applicata, o solo per breve durata, perchè un decreto di Innocenzo III la riconosce nuovamente come arcive-

Fig. 11

scovado di rito greco, i cui canonici erano esenti dal celibato (Taccone-Gallucci, o. c. pag. 332) (2). Comunque sia, il fatto di un arcivescovo metropolita è la prova

Fig. 12

migliore dell'importanza che nel secolo IX aveva raggiunta S. Severina nei riguardi civili, amministrativi religiosi, ed io aggiungerò anche militari, su tutta la grande e ricca vallata del Neto. In questo periodo di floridezza vi nacque Zaccaria, assunto

(1) La storia della chiesa severinate trovasi compendiata in molti manuali come MORONI, *Dizion. di erud. ecclesiastica*, vol. 65, pag. 5 e segg. CAPPELLETTI, *Le chiese d'Italia*, vol. XXI, pag. 245; *Enciclopedia dell'ecclesiastico* (Napoli 1845) s. v., i quali copiano l'uno dall'altro e quasi tutti mettono capo all'UGHELLI, *Italia Sacra*, vol. IX (Roma 1662), pag. 668-693. Specialmente inattendibile per la parte antica è lo scrittarello del Prof. Pell. SEVERINI-GIORDANO, *Sguardo alla [illegible] sanseverinese* (Cotrone 18[illegible]), ove si foggiano delle fonti insussistenti (secondo Polibio aveva anfiteatro e scuole pitagoriche! Secondo Plinio contava 20 mila cittadini atti alle armi!!) e di mons. Ant. PUJIA, *Per una cronotassi dei vescovi e degli arciv. di S. Severina* (Napoli 1907), in edizione di soli 250, già esaurita.

(2) Mons. [illegible]-GALLUCCI nel suo eccellente libro *Regesti dei romani pontefici per le chiese della Calabria* (Roma 1902) ci dà pure molte informazioni documentate (pag. 316, 332, 306) sulla più antica storia ecclesiastica di S. Severina.

nel 741 alla somma dignità pontificale, e poi santificato. Da taluno viene messa in dubbio la sua origine sanseverinate, ma a S. Severina per lunga secolare tradizione si mostra il sito della casa di S. Zaccaria, qualificato per greco dai suoi contemporanei; e tale doveva essere in realtà, come lo attesta il suo nome, e come era l'intera Calabria di quei tempi (1).

Dell'importanza militare della città, cui ho più volte accennato, è prova indiretta il primo grande avvenimento politico che la riguarda, la conquista cioè di essa per opera degli Arabi verso l'840, la quale non è che un episodio saliente della lotta secolare sostenuta dagli Arabi per mettere stabile piede dalla Sicilia nel continente calabro. Dopo la grande rotta subita nell'840 nel porto di Taranto dalle flotte alleate di Venezia e di Bisanzio, le coste della Calabria e l'intero Adriatico rimasero per lungo tempo scoperti. È dopo quella rotta famosa che il naviglio degli Arabi scorrazza indisturbato i tre mari, conquistando Bari ed assaltando persino Roma (2). Così si comprende la loro mossa in Calabria, dove occuparono Amantea e S. Severina; questa colla formidabile posizione assicurava il possesso della bella vallata del Neto, quella gli approcci verso Cosenza sul Tirreno; tanto più che era caduta anche Leonia (3), piccola fortezza più a valle di S. Severina; e malgrado che Crotone resistesse validamente e fosse una continua minaccia alle spalle degli Arabi. Finchè essi tennero il dominio del mare poterono conservare anche questo loro possesso calabrese, ma quando nell'876 i Veneziani nelle acque di Bari si rifecero della patita sconfitta, anche i possedimenti calabresi a breve andare cedettero; e nel giugno 885 ed 886 le due piazze faticosamente conquistate cadevano sotto gli assalti di Niceforo Foca, generale di Basilio I (4).

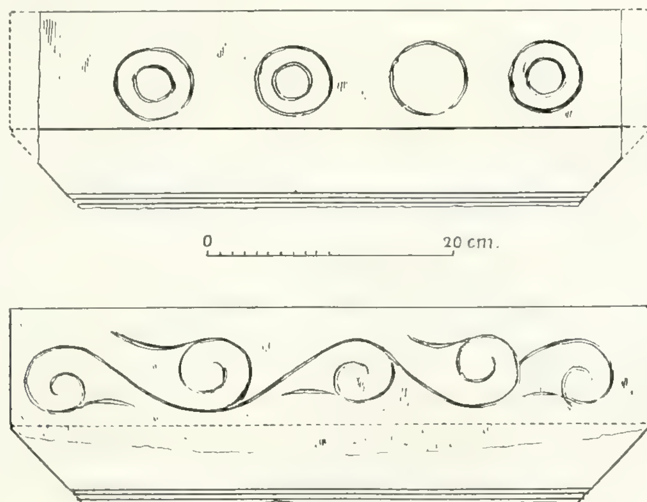


Fig. 13.

Così, S. Severina ritorna città bizantina, e tale rimane tranquillamente per quasi due secoli, finchè viene presa dai Normanni, che la ebbero solo dopo lungo

(1) Veggasene l'ampia biografia del cardinale Dom. Bartolini, *Di S. Zaccaria papa e degli anni del suo vescovado* (Ratisbona, 1879).

(2) Amari, *Storia dei Musulmani di Sicilia*, vol. I, pag. 364-365.

(3) Il castello munito di Leonia o di S. Leone è un altro bel problema per l'archeologia bizantina. La piccola città, vescovado e fortezza, fu rasa al suolo nello stesso anno della presa di S. Severina (circa 840). Tuttavia rimase il titolo e la sede vescovile fino al 1571, in cui fu aggregata a S. Severina, perchè « solo aequata » senza rendite e senza clero (documento presso Pujia, o. c., pag. 36-37). L'Ughelli (*Italia Sacra*, vol. IX, pag. 720) dice in termini molto vaghi che tra Cotrone e S. Severina « visuntur eius vestigia...... et ubi cathedralis erat magna crux ». Ed il Lenormant (*Gr. Grèce*, I, pag. 154) « on voit encore le reste de son enceinte de remparts byzantins dans les montagnes entre Briglianello et Scandali ». In realtà la si colloca in contrada Manca del vescovo presso Apriglianello. Visiterò e studierò il luogo, mai esaminato da archeologi.

(4) Amari, o. c., vol. II, pag. 42 nota.

ed ostinato assedio, diretto non contro i Bizantini, ma contro un nipote di Roberto Guiscardo, Abelardo, che si era chiuso nella inespugnabile fortezza. L'assedio, o meglio il blocco, durò dall'autunno del 1072 fino a quello del 1073 od ai primi del 1074 (1), cioè per circa due anni.

Colla conquista normanna comincia la evoluzione storico-ecclesiastica di S. Severina; essendo la popolazione tutta greca, si cambiarono gradualmente gli ordinamenti civili, militari e solo più tardi anche quelli ecclesiastici. Si dice che già nel 1096 l'arciv. Ruggero accogliesse, primo in Calabria, il rito latino; secondo altre fonti il rito greco sarebbe stato mantenuto ancora per altro tempo. Comunque sia di tale questione, di difficile soluzione per difetto di documenti sincroni, è certo

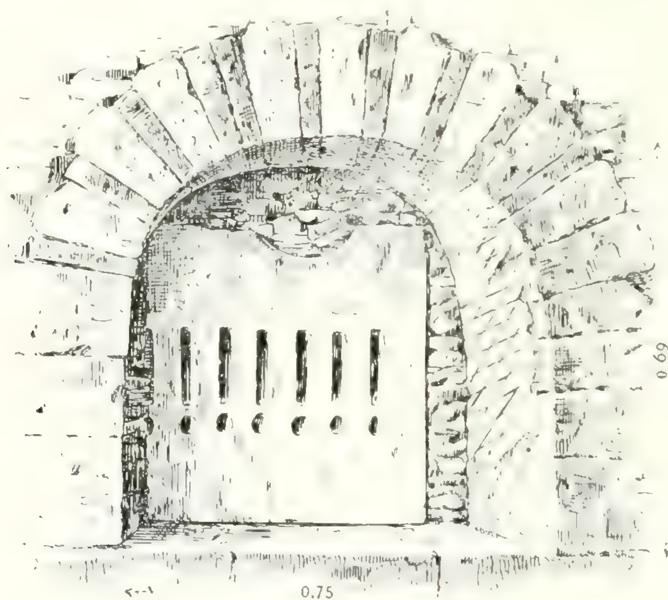


Fig. [illegible].

che l'alto clero ed i vescovi divennero ben presto in mano ai Normanni un potente stromento di latinizzazione. A Rob. Guiscardo si attribuisce anche la fondazione, forse la rinnovazione, del potente castello, che nei secoli successivi, sopratutto dal Cinquecento in poi, subì ulteriori trasformazioni ed ampliamenti. Non mi occupo della storia posteriore ai Normanni; ricordo solo che alla metà del Quattrocento vi affluirono nuovi elementi greco-albanesi; che la peste del 1529 spopolò la città sempre più decadente, a segno che nel 1669 contava solo 105 fuochi. Il terremoto del 1783 ne rovinò completamente tutta la parte orientale, in seguito a che il quartiere della Grecia venne per intero abbandonato. Dal Cinquecento in giù ne tennero successivamente la signoria, con titolo ducale, i Centelles, i Caraffa, i Ruffo, gli Scalco, ed i Grutter, ai quali devonsi molte innovazioni nel castello.

Oggi la povera ed eremitica cittadina, detta per ironia S. Miseria, conta un 1700 tranquilli abitanti, che ai rarissimi studiosi che vi accedono sono larghi d'ogni maniera di cortesia, delle quali io pure serbo gratissimo ricordo.

(Continua). P. Orsi.

(1) Le fonti di quella guerra sono state raccolte e discusse dallo Chalandon, *Histoire de la domin. normande en Italie et en Sicile*, vol. I, pag. 230-242.



Fot. [illegible] Ministero della P[illegible]

Carlo Maratta — Ritratto del Cardinale Antonio Barberini.

Roma, Galleria Nazionale di Arte Antica.

IL RITRATTO DEL CARD. ANTONIO BARBERINI DIPINTO DA CARLO MARATTA.



L Consiglio d'Amministrazione della Cassa di Previdenza ha dato prova del suo vero amore per l'arte e pel paese, depositando nella Galleria Nazionale d'Arte Antica in Roma, il ritratto che si trovava ne' suoi appartamenti in Corso Umberto I, da Corrado Ricci riconosciuto come il ritratto del card. Antonio Barberini, dipinto da Carlo Maratta e così descritto da Gian Pietro Bellori nella *Vita* di quel pittore: « Era Andrea Sacchi pervenuto agli anni gravi, e veniva travagliato da continui incommodi di gotte e mali, che lo ritenevano gran parte in letto, e lo ritardavano dall'operazioni del pennello, onde il Cardinale [Antonio Barberini], che lo compativa, per sollevarlo dalle fatiche, determinò valersi di Carlo Maratti, e come questo signore in ogni cosa dava segni della sua liberalità e munificenza, così volle trattarlo ugualmente col Maestro, e con l'istesse provisioni finchè visse, accompagnate sempre con segni espressi di stima. Fecegli Carlo, di tempo in tempo, quadri diversi; ed essendo già molto lodato ne' ritratti, ne fece due di questo Signore: l'uno, dei quali, in piedi ritratto in una camera in abito con la cappa e con l'ordine dello Spirito Santo al petto, finitavi da un lato l'apertura d'una portiera, donde apparisce un'altra camera indentro parata di broccato fiorito; dall'altro lato un tavolino con un Crocifisso d'avorio, il campanello, la berretta rossa e alcuni fogli » (1). La descrizione non potrebbe essere più esatta e completa. Ad ogni modo, pel riconoscimento, abbiamo anche il busto della scuola del Bernini che rappresenta quel cardinale, sempre con la decorazione dell'Ordine dello Spirito Santo, busto che si trova nel Palazzo Barberini.

Gaetano Moroni, nel suo *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica* (2), parla così di quel Cardinale: « Era nipote del Pontefice e fratello del Cardinale Francesco dello stesso cognome. Nato nel 1607, fu fatto prima gran priore a Roma dei cavalieri gerosolimitani, e grancroce dello stesso Ordine; indi, dopo aver esercitata la milizia con fortunato riuscimento, diede il suo nome alla ecclesiastica gerarchia, e contando appena quattro lustri, nella quarta promozione, del 30 agosto del 1627, fu da Urbano VIII creato Diacono Cardinale di santa Maria in Aquiro, donde poi passò alla diaconia di s. Agata. Da essa passò nel 1665, sotto Alessandro VII, al Vescovato di Palestrina, di cui restaurò il palazzo vescovile e ne avrebbe rifatta dai fondamenti la stessa cattedrale se di più gli fosse durata la vita. Ciò che non potè fare alla chiesa di Palestrina avea però fatto alla sua diaconia di s. Agata,

(1) *Ritratti di alcuni celebri pittori del secolo XVII* (Roma, 1731), pag. 163.
(2) Vol. III (Venezia, 1840), pag. 110-112.

cui, tranne le mura ed i fondamenti, rinnovò ed abbellì quasi per intiero. Nè perdette perciò di vista l'altra sua diaconia pure da lui posteriormente occupata di S. Maria in Via Lata dacchè ne fece dipingere la volta e l'arricchì di suppellettili preziose, al paro di quanto avea fatto colla basilica liberiana, di cui, come diremo, fu Arciprete. Dopo alcuni anni fu provveduto dal Pontefice suo zio dell'abbazia delle tre



Fot. del Ministero della Pubblica Istr..

Carlo Maratta. — Ritratto del Card. Antonio Barberini (particolare).
Roma, Galleria Nazionale di Arte Antica.

fontane e di Nonantola, ove celebrò un sinodo e lo fece stampare. Fece più volte visitare, a mezzo dei suoi vicari, quella abbadia divenuta circa quel tempo teatro di battaglia. Veggasi il primo tomo della *Storia di detta Abbazia* del Tiraboschi. Nel 1633 ebbe questo Cardinale la legazione di Avignone; e nel 1638 fu eletto camerlengo della S. R. C. coll'Arcipretura della basilica liberiana. In qualità di legato ai principi d'Italia andò alla Corte del Duca di Savoia, dove seppe maneggiare a modo gli animi e gli interessi che procurò la pace all'Italia ed ebbe in quella circostanza un Congresso col Cardinale di Richelieu. Affidategli in seguito le legazioni di Bo-

logna, Ferrara e Ravenna, con quella dello Stato di Urbino, di cui, a nome della Santa Sede, prese possesso, ebbe altresì la presidenza della Segnatura, la Segreteria dei Brevi, la protettoria del regno di Francia e quella dell'ordine dei predicatori, dei monaci di S. Bernardo, e dei Canonici regolari del Salvatore, oltre la Congregazione del S. Offizio, a cui fu ascritto ».



(*Fot. Alinari.*)
Scuola di G. L. Bernini. — Busto del Card. Antonio Barberini.
Roma, Palazzo Barberini.

« Se non che, vedendosi il Cardinale divenuto odiato e temendo moltissimo di sè specialmente dopo la elezione di Innocenzo X, pensò di ritirarsi in Francia; il che mandò ad effetto in questa maniera. Finse passare a Monterotondo verso cui inviava la servitù, e di improvviso, sconosciuto, prese la via di S. Marinella, verso la marina. Accompagnato da un solo dei suoi, salì su un brigantino, col quale passò a Genova. Necessitato però il brigantino da una fierissima tempesta ad approdare a Livorno corse il Cardinale grave pericolo di essere arrestato. Nondimeno vi si trattenne per un giorno e mezzo in abito da marinaro, e trasferitosi in tal ma-

meta in Francia accolto venne dal Cardinale Mazzarino, e rimase in istima appresso tutti i grandi di quella Corte. Il Pontefice per altro gli fece sequestrare tutte le rendite godute nello Stato ecclesiastico, ma dopo qualche tempo fu ammesso non solo in grazia, ma nell'intima confidenza dello stesso Pontefice. Decorato venne questo Cardinale dal Re Cristianissimo dell'Ordine dello Spirito Santo, arricchito di parecchie abbazie, e fatto grande elemosiniere in luogo del Cardinale Alfonso di Richelieu. Sotto lo stesso Innocenzo X nel 1652 lo nominò vescovo di Poitiers, e nel 1657 essendo pontefice Alessandro VII, fu traslato all'Arcivescovato di Reims; tuttochè non potesse mai ottenerne le bolle, quantunque ne fruisse le rendite, e ciò per non aver voluto rinunziare, che dopo dieci anni, al di lui nipote Cardinal Carlo nel Pontificato di Clemente IX la carica di Camerlengo della S. R. C., ed allora conseguì le bolle. Ebbe il nostro porporato nel pontificato dello zio, oltre le mentovate, altre cariche, come la presidenza alle ecclesiastiche milizie, ed il titolo di generalissimo ».

« Narransi grandi cose della generosità di lui; fra le quali si dice che mentre a Civitacastellana pranzava, gli fu riferito che un povero uomo stava per annegarsi nel Tevere. Di subito accorse con alcuni altri alla riva e liberatolo, fece contare cento doppie da compartirsi fra lui e chi ne lo avea tratto dal pericolo Che se generoso era con tutti, segnatamente lo era co' suoi familiari, dei quali volea financo dopo morte perpetuata la memoria come può vedersi nella chiesa di S. Onofrio nel monte Gianicolo. I migliori letterati del suo tempo intitolarono a lui le opere loro, e la sua magnificenza splendette nel gran foro agonale di Roma dove fece fare a sue spese un torneo, e i giuochi dell'asta cioè una finta battaglia per esercitare la romana gioventù nei militari e cavallereschi esercizi. Fu questo cardinale ai conclavi di Innocenzo X, di Alessandro VII, di Clemente IX e di Clemente X. Sotto di quest'ultimo rinunziò alla arcipretura della basilica Liberiana e passato alla chiesa di Reims battezzò a Parigi il Delfino, figlio di Luigi XIV; e nel 1669 vi celebrò il sinodo che poi fu pubblicato. Da ultimo, trasferitosi a Roma per essere presente al Conclave di Clemente X, al cui esaltamento contribuì col suo voto, morì a Nemi, diocesi di Albano nel 1671, in età di sessantaquattro anni, avendone passati quarantatrè come Cardinale. Trasferito il suo corpo a Palestrina, fu sepolto nella sua cattedrale nella cappella di S. Lorenzo con questa bellissima iscrizione: *Il Peccatore a norma della sua testamentaria disposizione.* In seguito fu portato alla chiesa di sua famiglia dedicata a Santa Rosalia. Alcuni levarono a cielo il nostro porporato: altri lo depressero di troppo: il vero si è che fu liberalissimo e più che mediocremente dotto, come ne fanno fede i suoi componimenti latini ed italiani, conservati nella biblioteca Barberini. È poi a vedersi *La fuga del Cardinal Antonio Barberini male interpretata e peggio calunniata* che il Raffaello della Torre pubblicò in Perugia nel 1646 ».

IL MOSAICO DI NETTUNO DELLE TERME OSTIENSI.



Non dubito che questo mosaico scoperto dal Lanciani nel 1888 (1) avrebbe trovato più pronta pubblicazione se le sue considerevoli dimensioni — metri 18 per 12 — non ne avessero ostacolato la diretta riproduzione fotografica (2). Giacchè esso rivela una non comune eccellenza di composizione e di tecnica che lo pone al di sopra di molte altre memorie — ne abbonda con Ostia ogni città imperiale — di quell'arte musiva la quale, pur non romana d'origine, trovò nel mondo romano una propria evoluzione e un ampio sviluppo di tipi e di forme, e nel gusto del popolo così largo assentimento da divenire, nell'impero, l'ornamento quasi indispensabile d'ogni edificio. In questo delle Terme presso il Teatro (3) l'intero pavimento della sala centrale a vôlta, è costituito dal nostro mosaico a bianco e nero, il quale consta di una rappresentanza centrale — Nettuno ed Ippocampi — attorno a cui si dispongono a rettangolo, varie figurazioni di mostri marini. La forma rettangolare dell'intero campo figurato è meglio rilevata da un bordo nero che lo distacca dal fondo comune.

Il nume, interamente nudo, guida i quattro cavalli marini nella posa comune a chi sta sulla biga (4); la quale non è rappresentata, ma resa evidente da tale positura e dalle due volute dell'estremità draghiforme di un ippocampo che, attorcendosi intorno alle gambe del nume, assumono con felice motivo, forma e funzione di ruote. Ma non è stato sostituito il fondo della biga su cui aderiva, rimanendo nascosta, la gamba destra del nume; la quale quindi, resa visibile dalla mancanza del carro, doveva per lo meno essere accennata dietro le spire dell'ippocampo. Anche questa invece l'artista ha soppresso dal ginocchio in giù, e il difetto, per quanto compensato dalla correttezza di disegno di altri particolari e per quanto non facile ad evitarsi, produce una sgradevolissima impressione all'intera figura

(1) *Notizie degli Scavi*, 1888, p. 739.

(2) Spetta al Vaglieri, Direttore degli Scavi Ostiensi, il merito di aver resa possibile la riproduzione facendo eseguire dall'architetto Gismondi un disegno sull'originale, da cui fu potuta trarre la fotografia qui riprodotta (fig. 1).

(3) Altre Terme esistono non lungi dall'antica spiaggia del mare presso Tor Boacciana (V. *Le scienze e le arti sotto Pio IX*, vol. II, p. 65) e altre annesse al così detto palazzo imperiale per le quali cfr. *Ann. Inst. Arch.*, 1857, p. 56 sgg. Queste presso il Teatro incominciate a scavare dal Lanciani, sono state interamente rimesse in luce ora dal Vaglieri che, su esse, mi annuncia una sua prossima pubblicazione. Prendo però qui occasione di notare che nell'opera di ERNST PFRETZSCHNER, *Die Grundissentwicklung der römischen Thermen*, Strassburg, 1909, tav. III, l'a. riproducendo dalle *Notizie degli Scavi*, 1888, la piantina della parte di queste Terme messe in luce dal Lanciani, ha creduto che essa rappresentasse l'intero edificio termale ed è giunto quindi a conclusioni errate.

(4) Cfr. ad es. nell'opera del NOGARA, *Mosaici antichi del Vaticano*, p. 10, tav. XIX, la rappresentanza di Bacco in una biga tirata da due tritoni.

del nume. Nettuno — tale lo caratterizzano i suoi attributi e l'espressione del viso che riproduce un tipo comune nella tradizione iconografica musiva (1) —

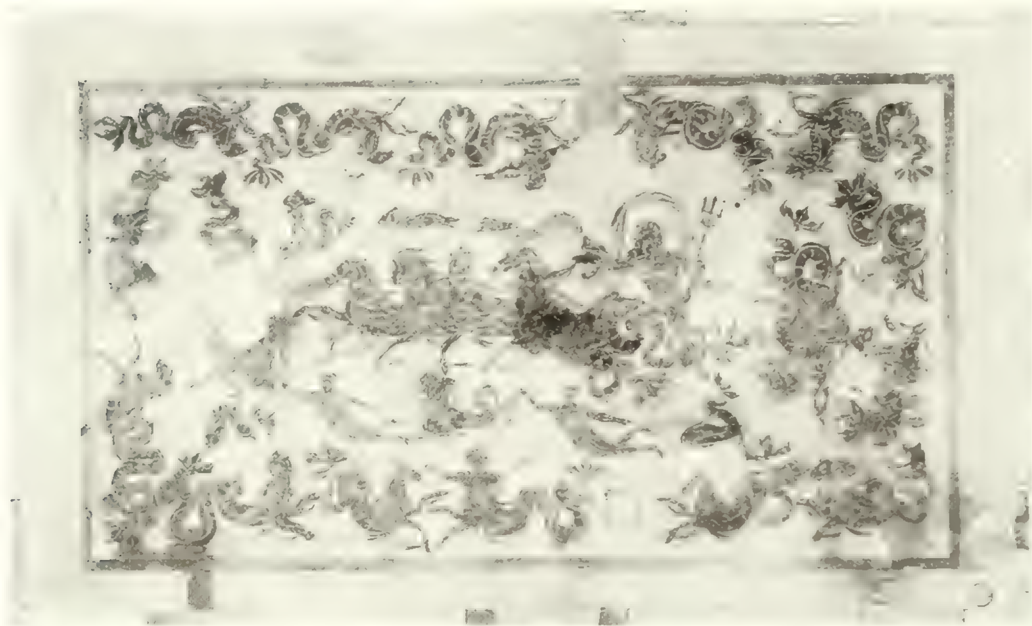


Fig. 1. — Mosaico di Nettuno delle Terme Ostiensi.



Fig. 2.

volge lo sguardo innanzi ed ha appoggiato sul braccio sinistro il tridente che la mano, aderendo all'anca, sostiene, mentre il destro si è disteso per allentare le

(1) Cfr. per tutti il mosaico di Palermo riprodotto anche in BAUMEISTER, *Denkm. d. Klass. Altert.*, III, p. 1331.

redini sul collo dei cavalli procedenti con velocissima andatura: a seguir la quale, si curva il torso dell'auriga, mentre si dispiega sopra il suo capo un velo a forma di conchiglia.

Il movimento è qui espresso con ogni mezzo ed è mirabile la vivacità di espressione e la viva agilità di atteggiamento dei quattro ippocampi, rese con non comune osservazione della natura e con sicura tecnica musiva.

A scorta di Nettuno e a dar l'immagine dell'elemento marino, sono posti sopra i cavalli un'aragosta, due pesci e un putto alato, in piedi sul delfino: sotto ad essi si ripete una figura simile, ai cui lati si trovano due figure di nuotatori, identiche di costruzione e di movimento, ma resi con pronta intuizione del vero, rara in



Fig. 3.

simile genere di rappresentanze nelle quali domina di solito ingenuità di tratto e goffaggine d'atteggiamento (1). Queste varie figurazioni sono meglio composte insieme e quasi racchiuse da due animali marini, quel di destra con testa di capra selvatica, quello di sinistra con aspetto di toro. Questo nella parte centrale (non conservata) doveva avere una figura simile a quella che s'adagia sulla capra (fig. 2).

Con ciò l'intera rappresentanza centrale ha assunto la forma di un rettangolo, attorno al quale un altro viene formato da vari mostri marini, disponentisi a destra e a sinistra di un tritone e di un centauro tenenti il mezzo dei lati lunghi del rettangolo. Incontro al tritone, vecchio e barbuto, con la testa cornuta a foggia di granchio e con sulla spalla un bastone (pedo?), vengono due animali marini con testa e zampe di capriolo e di leonessa; altri due, un cavallo e una tigre (?), lo seguono (2). Nel lato opposto, un centauro giovane ed imberbe soffia entro una lunga conchiglia a forma di corno e, volgendosi indietro, chiama a sè un cervo e un

(1) Cfr. p. es. i nuotatori del mosaico delle terme di Hippo-Diarrhytus (Biserta) in *Catal. du Musée Alaoui*, suppl. n. 231.

(2) Dietro al centauro si è lasciato uno spazio per il chiusino il quale però non appare nello spazio vuoto del lato opposto. Bisogna supporre che nel cartone originale ci fossero due spazii per

leone marini, mentre innanzi gli vengono un grifo ed un asino (fig. 3), mirabile invero per la vivacità d'espressione della testa. Completano la teoria di questi mostri marini, nel lato est del rettangolo, una pantera e un caprone, a ovest, un ariete (fig. 4) e un altro animale non quadrupede, ma non meglio identificabile, perchè mancante di gran parte della testa: tanto i primi che i secondi affacciantisi l'un l'altro.

Sapiente, mi sembra, siffatta disposizione di dodici animali che dà all'intera composizione un'onda di movimento che viene subito avvertita e meglio accentuata dalla rigidezza del bordo rettangolare entro cui son racchiuse le singole rappresentanze. Di guisa che l'uniformità di atteggiamenti dei singoli animali, si risolve, nell'insieme, in una varietà e vivezza di movimenti, per la loro felice e



Fig. 4.

singolare disposizione che obbliga l'occhio a svariare in diverse direzioni e, quasi, a ricevere così il senso dell'elemento marino in cui le rappresentanze sono poste. Per questo riguardo e, solo nel modo di composizione, il mosaico ostiense può considerarsi originale: che, di fatto, nei particolari esso risulta di elementi assai famigliari all'arte musiva (1).

Forte rassomiglianza nel disegno e nella tecnica con la nostra rappresentanza centrale, avverto in uno dei mosaici vaticani, quello di Serofano (2). Più rigida è in questo la figura di Nettuno che, auriga distratto, non segue, come nell'ostiense,

due chiusini, ma ritenuto necessario uno solo, quando fu messo in opera il mosaico, il mosaicista non seppe sopprimere quello spazio inutile, pur essendo molto facile rimediare all'inconveniente distaccando un poco più tra loro le singole rappresentanze degli animali marini.

(1) L'uso d'introdurre nei mosaici degli animali marini e di porre nel mare le composizioni più varie, è molto comune ai Romani (cfr. la lista, ora assai incompleta, fattane da H. de Villefosse nella *Revue de l'Afrique Française*, 1887, p. 295). Per i soggetti marini ornanti gli edifici termali vedi O. Jahn in *Arch. Zeitung*, 1860, p. 113.

(2) Nogara, *o. c.*, tav. XLVIII.

la veloce andatura dei cavalli; nè dalle code di questi s'è tratto partito per sopprimere il carro, che è lì accennato nel timone e nel fondo; sicchè il Nettuno del mosaico ostiense meglio ricorda il virgiliano « atque rotis summas levibus perlabitur undas » (*En.* I, 147). Minore vivacità e sicurezza di tratto mi par di notare pur nel disegno degli ippocampi del mosaico vaticano, nel quale trova riscontro anche la figura del vecchio centauro a testa cornuta. La figura di Nettuno trova riscontro, per affinità di tipo, anche nel Nettuno del mosaico di Adrumeto (Susa) il quale resta però inferiore all'ostiense non solo nella rappresentanza del nume, ma in tutte le numerose figurazioni di mostri marini che riempiono i 42 compartimenti nei quali l'intero mosaico è diviso, con stucchevole ripetizione dell'identico motivo cui non giova a dar vita neppur la vivace policromia (1).

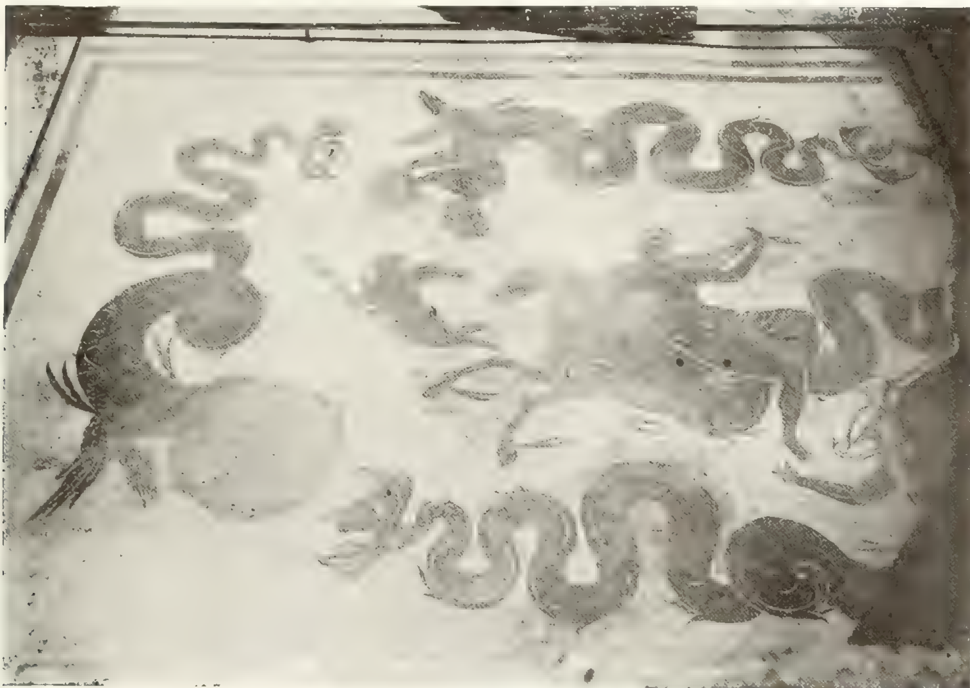


Fig. 5.

In verità manca nella fauna fantastica del mosaico di Adrumeto la forza d'espressione, la naturalezza di tratto che s'osserva in quella dell'ostiense, in cui alcune rappresentanze, specie la capra, il montone e l'asino sono rese con grande verità e con sapienti caratteristiche di tipo.

Nè la valutazione del nostro mosaico s'avvantaggia solo nel raffronto con un prodotto, sia pur cospicuo, ma d'arte provinciale, qual'è quello di Adrumeto. Chè, anche le figurazioni dei mostri marini nel mosaico di Castel Porziano (2), per restare nella cerchia romana, mi paion rese con minore vivacità e sicurezza di tratto.

Ma il mosaico di Nettuno non è il solo nelle Terme Ostiensi. Nella sala, a sud di quella che lo contiene, appaiono dei tritoni con vari attributi (riconoscibili sono un cratere e una tamburella disposti intorno ad Anfitrite che s'adagia sul

(1) *Collections du Musée Alaoui*, p. 17 sgg., Paris, 1890.

(2) Tali mosaici non sono stati ancora pubblicati: furon fatti però riprodurre nella Mostra Archeologica alle Terme di Diocleziano (cfr. il *Catalogo della Mostra*, p. 113).

cavallo (fig. 5) identica posa e nella figura femminile sulla capra selvatica, cfr. fig. 2 preceduta da Imene che regge con le due mani la fiaccola. Nella sala a nord compaiono ancora dei tritoni con remi e tridenti, e nereidi su mostri marini, toro, grifo, cavallo (1). Abbiamo dunque un gruppo di mosaici che furono posti nello stesso tempo a decorazione di uno stesso edificio. Ma tra essi, per una maggiore accuratezza di tecnica e per la vivace fantasia onde s'anima l'intera composizione eccelle il mosaico di Nettuno. Il quale, se non ha eccessiva novità di concezione, mostra un disegno non mai nè scorretto, nè ingenuo, e rivela, nella pur comune trattazione dei vari motivi, un certo senso d'arte, sì da riuscire vario nel movimento e vivacemente decorativo nell'insieme.

I mosaici delle Terme Ostiensi debbono riportarsi, per la loro tecnica e per i motivi che vi appaiono, all'età degli Antonini in cui l'arte musiva raggiunge la seconda e forse la più alta fase del suo sviluppo incominciato con Augusto.

Tale datazione confermano e il tipo dell'edificio che essi decoravano — elemento da cui non si può ancora prescindere nella cronologia dei prodotti musivi — e l'eccellenza della composizione e del senso decorativo, proprio di questo tempo.

GUIDO CALZA.

(1) Del mosaico di questa sala non possono essere fatte ancora delle fotografie, a causa di un crollo nella fogna, per cui è bisognato in parte scomporre il pavimento.

IL NUOVO ORDINAMENTO
DEL MUSEO DI VILLA GIULIA.

Lunedì 9 giugno, alla presenza di S. M. il Re, del Ministro e del Sottosegretario di Stato per la pubblica istruzione, furono inaugurate le nuove collezioni e il recente ordinamento di quel magnifico museo di Villa Giulia, che, istituito con geniale iniziativa dall'on. Felice Barnabei, il quale dedicò alle sue raccolte tante cure ed una illustrazione di cui, a molti anni di distanza, nulla è da modificare nelle conclusioni, contiene ora tante e così ricche suppellettili da essere considerato come uno dei più importanti d'Europa.

Delle sale nuove, alcune sono appositamente costruite in una Galleria, altre appartenevano al Palazzo: in tutto è traccia dello squisito senso artistico del pittore Adolfo Cozza, così tragicamente finito due anni fa, nel palazzo di Villa Borghese.

Nelle sale della Galleria è raccolto il materiale protostorico e storico, fino al periodo romano, dell'Umbria, del Lazio e dell'Etruria alla sinistra del Tevere: quello che viene in luce nei territori alla destra del fiume si raccoglie nel Museo Nazionale di Firenze. E vi troviamo, oltre a noti e importanti monumenti, come il famoso sarcofago di Cerveteri, o l'antichissima tomba scavata entro un immane tronco di quercia, in cui è ancora lo scheletro, e che rimonta almeno al VII o all'VIII secolo prima di Cristo, e a gran numero di bronzi, di elmi e di schinieri — fattura o imitazione ellenica — del V secolo, una copiosissima raccolta di materiale architettonico dato dai templi di Civita Castellana.

Monumenti questi di insigne importanza per la storia dell'arte antica. Il tempio di Mercurio, per esempio, offre un'esatta successione cronologica dei rivestimenti dalla fine del VI secolo fino all'epoca romana: i frammenti dell'Acroterio, in terracotta riccamente policroma, con figurazione di un combattimento, una copiosa raccolta di menadi e di satiri, le decorazioni della porta, la stipe votiva in cui sono vasi con l'inscrizione falisca del dio « Mercua » sono tra i più importanti esemplari dell'arte etrusca. Arte che non fu veramente originale, che non ebbe un suo proprio carattere e una vera unità, perchè ogni centro etrusco ha avuto un tipo particolare di monumenti, e in cui tuttavia l'influenza dell'arte greca è sempre riconoscibile. E vi sono insieme armi e pezzi d'armatura, e grandi fibule e anelli e cinture, fra le quali quelle antichissime — qualcuna risale al IX secolo avanti Cristo — curiosi ornamenti di primitive acconciature femminili.

Anche è disposto in questa Galleria il materiale che il valoroso prof. Mengarelli trasse dal Tempio della « Mater matuta » di Satricum, presso Nettuno, tempio che risale all'epoca del Lazio già « etruschizzato »: esemplari d'arte movimentata, allegra, brillante.

È insieme materiale arcaico laziale, immune ancora da influenze etrusche: curiosa, in queste serie, una dentiera rilegata con bell'arte in oro e che rimonta al VI secolo.

Ma dove par rivivere veramente la misteriosa anima di quel gran popolo etrusco che non ha lasciato in eredità al mondo nè epopea nè storia, ma solo il tormentoso enigma, l'indecifrabile arcano della sua lingua, è nella collezione Barberini.

Questa collezione di antichità, provenienti dal territorio dell'antica Preneste (la moderna Palestrina) dopo aver corso il pericolo di emigrare dall'Italia, fu circa tre anni fa acquistata dallo Stato per 350,000 lire e comprende il corredo funebre di una grande tomba arcaica del VII secolo a. C. e di più tombe appartenenti al III e al II secolo a. C. Naturalmente, come v'è tra gli oggetti un gran distacco di tempo, v'è anche un notevole mutamento di rito funebre, al quale corrisponde una profonda diversità di stile artistico.

La magnifica collezione, che fu già compiutamente illustrata in questa rivista, è disposta in una sala terrena, il cui soffitto è gloriosamente affrescato da Taddeo Zuccari con gaie scene mitologiche, interrotte da altirilievi in stucco: meravigliosa sala in cui alla vivace decorazione cinque-

centesca si accoppia qualche eleganza che sente già il barocco e a cui aggiunge ora nuova bellezza una sobria tappezzeria di seta verde cupo, scelta e applicata con perfetto buon gusto.

La prima, antichissima tomba, che ha dato a questa superba sala i suoi tesori, fu scoperta nel 1855 in un territorio appartenente al principe Barberini, e si chiama perciò « tomba Barberini »: essa risale al VII secolo e comprende oggetti che dovevano adornare la persona del defunto e oggetti di uso in avorio e in bronzo. Sono particolarmente notevoli, una così detta « pettiera » in oro stranamente decorata con testine di animali, e gli avori: quei tre celebri avambracci d'avorio, specialmente, sul cui uso si è tanto disputato dagli archeologi.

Qualcuno ha sostenuto che fossero scettri, altri che fossero oggetti d'uso simbolico, altri che si tratti semplicemente di manichi di ventaglio o di specchio, di oggetti cioè appartenenti al corredo personale del defunto: e questa ipotesi appare, in verità, la più probabile: essi sono magnificamente decorati a rilievo. Altri oggetti di avorio, tutti finemente decorati, sono una coppa, due corni, e parecchie figurine umane e animali, tutte d'arte veramente eletta.

Al III e II secolo appartiene la ricca collezione di ciste in bronzo graffite, sepolte nella tomba insieme al cadavere: dentro o presso le tombe v'era, in generale, uno specchio in bronzo anch'esso graffito e piccole scatole in legno, talvolta graziosamente foggiate a forma d'animali — ve n'è una elegantissima in forma di colomba — e contenenti specialmente il belletto, e insieme si trovano altri oggetti per « toilette », spatole, pinzette, punteruoli in avorio e in bronzo, alabastri, fialette per profumi, aghi crinali per reggere i lunghi capelli muliebri; nè manca la moneta, perchè il defunto potesse pagare il suo passaggio dell'oltretomba, nè i dadi perchè potesse occupare [illegible] i lunghi giorni dell'Ade; e v'è anche una collana d'oro a maglia, che richiama altri noti prodotti di oreficeria etrusca.

Nelle ciste sono figurati molti dei miti più conosciuti come il giudizio di Paride, il ratto di Crisippo, il mito di Perseo e della Medusa, la gara di Apollo e Marsia, ecc. E negli specchi sono o analoghe gravi figurazioni di fatti mitologici, o rappresentazioni di scene umoristiche, che richiamano alla memoria i piccoli fregi degli Amorini nella casa dei Vettii a Pompei: arte francamente ellenistica, e tutta pervasa di quell'erotomania che divenne poi tanto più fina e tanto più gentile nella pittura campana.

Il comm. Corrado Ricci, direttore generale per le antichità e le belle arti, [illegible] il seguente discorso inaugurale, dopo il quale S. M. il Re e gl'invitati percorsero con vivo compiacimento le sale del Museo:

« Il Museo di Villa Giulia [illegible] al Museo delle Terme: quello delle Terme per le antichità di Roma, questo di Villa Giulia per le [illegible] dell'età [illegible], provanti dalla provincia romana.

Fu opera saggia del Ministro Boselli e di Felice Barnabei la [illegible] dei due grandi Istituti: poichè, se il Museo delle Terme, con le [illegible] doveva dare il quadro della grandiosa vita di Roma nella piena maturità della gloria e della fortuna, questo di Villa Giulia doveva porgere, nelle suppellettili delle necropoli e nelle decorazioni dei templi, i documenti della vita domestica, civile e religiosa, dalle [illegible] ai giorni del [illegible] di Roma.

Ed anche fu genialissima idea quella del Barnabei, di collocare il Museo nel Palazzo, che Giulio III si era fatto costrurre nel bel mezzo e nel bel verde della sua vigna al declivio dei Parioli, verso via Flaminia e verso il Tevere. Giorgio Vasari scriveva: « Sebbene fu poi da altri eseguito, io fui nondimeno quegli che misi sempre in disegno i capricci del Papa, che poi si diedero a rivedere e correggere a Michelangelo. E Jacopo Barozzi da Vignola finì, con molti suoi disegni, le stanze, sale, ed altri ornamenti di quel luogo: ma la fonte bassa fu d'ordine mio e dell'Ammannato, che poi vi restò e fece la loggia che è sopra la fonte ». [illegible] come egli li chiama, del papa nascevano plasmati dal sentimento della semplicità e della solennità classica.

La loggia dell'Ammannati sembra una di quelle in cui Paolo Veronese collocò le fastose mense [illegible] delle Nozze di Cana o della Cena di san Gregorio Magno.

E pure il superbo palazzo (giusto argomento di vanto pel Vasari e anche per l'Ammannati che [illegible]) giaceva da secoli così negletto e [illegible] e rovinato, da esser solitamente taciuto nelle descrizioni di Roma, dal seicento in poi! Quando vi si portò il Museo, serviva da deposito militare, tantochè non esitiamo a dire che l'avervelo messo valse alla salvezza [illegible]. Ma quante cure furono necessarie [illegible] da parte dell'[illegible] Guidi e del disegnatore Ferretti) per assicurarlo e risanarlo, escludendo e dissimulando,

là dov'era impossibile escludere, ogni idea di rinnovamento! I magnifici stucchi pendevano qua e là marciti e rotti; i pavimenti si muovevano sotto i piedi infranti e sconnessi; dalle terrazze e dai tetti, lungo i muri e sulle pitture gemeva e scolava l'acqua; il giardino era ridotto a un arido serpaio.

Molto si è fatto e molto si farà perchè tutto ritorni alla nativa amenità.

Che nel corso di più che vent'anni, nella difficile impresa, si siano avuti momenti di sosta, non può recar maraviglia a chi conosca le difficoltà che si oppongono a lavori di simile natura. Luigi Rava, come ministro, e Angelo Colini come direttore furono i due uomini che diedero, tanto al ristauro del Monumento, quanto allo sviluppo del Museo, quel nuovo e magnifico impulso che oggi perdura pel vigile interessamento del Ministro Credaro.

Angelo Colini già affidava pienamente per la parte avuta (insieme a Luigi Pigorini) nell'ordinamento del Museo preistorico ed etnografico; ma più che altrove, qui a Villa Giulia, egli ha dimostrate le sue grandi doti d'organizzatore e di scienziato.

Aiutato dalla signorina Lucia Morpurgo e, su tutto, dal prof. Alessandro Della Seta, egli ha rivolto le sue cure così alle collezioni antiche di Civita Castellana e di Corchiano (che richiedevano una sistemazione topografica) come alle nuove, che trovò non ancora esposte: delle quali, principalissima quella che, in più anni di scavi, condotti in gran parte dall'ing. Mengarelli, venne alla luce in Conca, l'antica Satricum. In un ambiente dell'ala nuova (sorta con disegno del compianto conte Cozza), ora è dato studiare le suppellettili delle abitazioni a capanna, i corredi funebri delle necropoli, le decorazioni architettoniche dei templi, ossia la casa, il sepolcro, il tempio, tutto ciò che può fornire una idea della vita materiale e spirituale degli antichi.

Per la prima volta possiamo, in un solo sguardo, abbracciare le manifestazioni della vita in una città latina. E, quando saranno compiute le ricerche che Ettore Ghislanzoni, dell'Ufficio Scavi di Roma, ha iniziato in Segni (e che hanno già fornito molto materiale architettonico) il Museo potrà aggiungere anche un'altra pagina allo studio della civiltà latina, la quale si vedrà, in tal modo, di contro ai resti della civiltà etrusca, resti sempre in aumento in grazia degli altri scavi che l'ing. Mengarelli va compiendo a Cere.

Ma il più notevole incremento al Museo è derivato dall'acquisto della collezione dei Principi Barberini, la più completa di antichità prenestine che si conosca, e magnifica per ori, bronzi, avori, ossi, legni intagliati.

Un insieme tanto cospicuo meritava una propria e degna sede, e perciò fu apprestata una delle due sale a pianterreno così nobilmente e festosamente decorate da Taddeo Zuccaro.

Ma come ricordare tutte le collezioni minori comprate in questi pochi anni?

La visita per le sale mostrerà di quanto, in poco tempo si sia arricchito il Museo.

Non dobbiamo nullameno tacere l'ultimo acquisto destinato a completare le raccolte falische; quello, cioè, di alcune tombe, ricchissime di ori, e vasi e candelabri in bronzo, provenienti da una parte della necropoli di Civitacastellana.

Nè basta. Perchè il Museo avesse stabilmente assicurata una florida vita, era necessario che potesse disporre di una zona di scavo, donde trarre, di continuo, nuovo alimento. Infatti è solo lo scavo metodicamente compiuto, che, consentendo un rigorosissimo ordinamento topografico, conduce alla ricostruzione storica, saremmo per dire *palpabile*, delle più remote civiltà. Perciò, dal 1908, in cui fu diversamente profilata quella zona di scavo, al Museo di Villa Giulia approda, non solo tutto il raccolto archeologico del Lazio, ma anche quello della misteriosa Umbria, alla sinistra del Tevere. E qui sono da ricordare gli scavi della necropoli di Terni, compiuti, sempre dal nostro Colini, con l'aiuto degli ispettori Enrico Stefani ed Ettore Gàbrici, ai quali si debbono pure le ricerche dell'antica Capena.

Così il Museo di Villa Giulia mostrerà, in modo sempre più chiaro, aperto e sicuro, quale fu, nelle diverse fasi, la spettacolosa scena delle prime civiltà dell'Italia centrale, dal loro nascere e fiorire, sino al momento in cui s'affermò la sterminata potenza di Roma.

***

Da poche settimane Prato e Vicenza hanno riaperte le sale delle loro gallerie totalmente riordinate; fra poche settimane Viterbo e Ancona mostreranno i loro musei radicalmente, o quasi, costituiti. Fra tali avvenimenti e mentre a simile festività si prepara anche Bergamo, Roma riordina

la Galleria Borghese, il Museo Nazionale delle Terme ed apre, oggi, undici nuove sale del Museo di Villa Giulia.

Così il nostro paese cerca ad un tempo di provvedere alla sistemazione e al decoro delle sue ricchezze artistiche, e di provvedere all'ordinamento dell'infinito materiale archeologico che si acquista o scopre, nell'intensificato lavoro di scavo e di esplorazione.

Dalla metodica ricerca di Ostia, del Foro Romano e del Palatino al rinnovato indirizzo degli scavi di Pompei; dalle intuite e sapienti scoperte di Locri e di Capo Colonna, a quelle della necropoli di Taranto e del dovizioso Piceno, è tutto un nobile fervore di lavoro, è tutto un succedersi di felici rinvenimenti.

E mentre, in tal modo, d'ogni parte si esplora il fecondo seno d'Italia, non si perde di mira il più vasto campo imposto dalla scienza per l'indagine d'altri paesi, ed anche dal dovere verso le regioni che l'Italia va occupando con magnifico valore.

Da poco è tornato lo Schiaparelli dall'Egitto; e sono tuttora sul posto l'Aurigemma a Tripoli; il Beguinot a Bengasi; il Pernier ad Atene; l'Halbherr, lo Stefani, il Porro nell'isola di Creta; il Gerola, infine, a Rodi e a Stampalia, dove le superbe traccie della potenza veneziana arridono (augurio di gloria e di fortuna) alle imprese dell'Italia nuova.

Insieme alle battaglie militari, e con pari entusiasmo, si combattono dunque quelle ideali, sì che col dominio politico si estende quello della nostra scienza.

Ed è con tali auspici, che Roma prepara, pel vicino ottobre, i congressi dell'archeologia e dell'arte ».

ATTI UFFICIALI

R. Decreto 17 marzo 1912, n. 391, che istituisce in Urbino una R. Galleria d'arte medievale e moderna (pubblicato nella « Gazzetta Ufficiale dell'8 maggio 1912, n. 110).

VITTORIO EMANUELE III, ecc.

Riconosciuta la necessità di raccogliere le opere d'arte di proprietà governativa o dal Ministero dell'istruzione detenute in deposito, le quali esistano nelle Marche e interessino la storia artistica di quella regione;

Ritenuto che tale raccolta debba sorgere in Urbino e aver sede nel monumentale palazzo che fu dei Duchi di Montefeltro, ed è ora di proprietà del Demanio dello Stato;

Visto il parere favorevole del Consiglio Superiore per le antichità e le belle arti;

Visto l'art. 20 del Decreto 3 gennaio 1861, del regio commissario generale straordinario per le Marche, l'art. 4 della legge 20 giugno 1909, n. 364, e la legge 27 giugno 1907, n. 386;

Sulla proposta del Nostro ministro, Segretario di Stato per la pubblica istruzione;

Abbiamo decretato e decretiamo:

Articolo unico.

È istituita in Urbino nella R. Galleria d'arte medioevale e moderna, la quale avrà sede nel monumentale palazzo ex-ducale e prenderà il titolo di R. Galleria nazionale delle Marche.

Al personale sarà provveduto con quello esistente nel ruolo organico approvato con la legge 27 giugno 1907, n. 386.

Ordiniamo, ecc.

Dato a Roma, addì 17 marzo 1912.

VITTORIO EMANUELE.

CREDARO.

Visto, *Il guardasigilli:* FINOCCHIARO-APRILE.

Dott. ARDUINO COLASANTI, *Direttore responsabile.*

Roma, 1912 — Tip. Editrice Romana, via della Frezza, 56



DI UN GRUPPETTO IN BRONZO RAPPRESENTANTE APHRODITE CHE SI SLACCIA IL SANDALO.



NEL marzo dello scorso anno, in una località denominata Scarceta, situata nella vallata media del Fiora, in territorio di Manciano, fu scoperto lavorando il terreno, in un possesso dei signori Ciacci, il piccolo gruppo in bronzo che forma oggetto della presente nota.

Il gruppo è costituito da una graziosa figurina di Aphrodite in atto di slacciarsi il sandalo e da un erma di Priapo che gli serve di appoggio, sopra una piccola base cilindrica finemente cesellata.

I vari pezzi furono rinvenuti separati, ma tenuto conto, dopo un accurato esame, dell'identità del lavoro e della patina, pensai che potessero associarsi e con l'aiuto del restauratore signor Rocchi riuscii a comporre il piccolo gruppetto (1).

Il ricco peduccio di sostegno è costituito di due gole, una diritta, l'altra capovolta, ornate di foglie d'acqua e limitate da due cordoni. La gola inferiore poggia sopra un toro liscio, la superiore finisce in un coronamento di ovuli. Sopra a questo doveva sorgere un piccolo plinto cilindrico avvitato al peduccio dove erano fissati la figurina della dea e l'erma del Priapo.

(1) Le dimensioni dei singoli pezzi che costituiscono il gruppetto sono le seguenti: la base è alta m. 0,055, la figurina di Aphrodite m. 0,13; l'erma del Priapo, m. 0,095. L'altezza quindi complessiva del gruppetto è di m. 0,185.

La dea è concepita in un grazioso movimento di curvatura del corpo; si abbassa allungando il braccio destro verso il piede sinistro sollevato. Già spogliata dei suoi vestimenti, sta per sciogliersi l'ultimo sandalo, dopo il quale, libera, potrà scendere nel bagno. La composizione nell'insieme è veramente mirabile per l'eleganza dello stile e la morbidezza della fattura.

Nella testa si nota a primo aspetto, la dolcezza dei lineamenti, lo sguardo calmo ed amabilmente sereno, un non so che di voluttà espresso dalle labbra un po' tumide e leggermente aperte, la pienezza delle guancie nell'ovale un po' largo del viso. La capigliatura è trattata con una particolare finezza ed in pari tempo con una disposizione assai semplice: i capelli sono bipartiti sulla sommità del cranio, le ciocche anteriori incorniciano la fronte e leggermente ripiegate su se stesse ne innalzano la linea; si ingrossano più morbide sulle tempia, nascondendo le orecchie e si riannodano poi dietro la nuca.

Gli occhi sono cerchiati in argento, particolare di tecnica assai comune, che avviva nei piccoli bronzi l'espressione del volto. Gli artisti contavano appunto sull'effetto d'ombra derivato dalla pupilla vuota; infatti le due piccole cavità contrastando con la bianchezza dell'argento danno l'impressione di uno sguardo vivente (1).

I contorni del petto, le linee dei fianchi sono resi con una perfetta conoscenza anatomica e la finezza dell'esecuzione traspare sotto la patina leggermente vellutata. La *silhouette* della dea, concepita in un atteggiamento fugace della sua teletta, è piena di grazia. La gamba destra sostiene il peso del corpo ed il piede, di cui manca la parte anteriore, poggia interamente sul plinto sul quale era fissato. La mossa del braccio destro che la dea abbassa per slacciare il sandalo dal piede sinistro sollevato, produce una sentita torsione della figura con un forte contrasto nelle linee del torace. La spalla destra è portata innanzi ed abbassata; invece la sinistra è ritratta addietro e rialzata per il movimento dell'altro braccio che, per reggere l'equilibrio del corpo, è costretto a trovare un punto di appoggio. Nella posizione rispettiva degli arti, si riscontra una specie di chiasmo in corrispondenza al movimento del corpo ed all'atto che sta compiendo: mentre il braccio destro e la gamba sinistra sono in azione, gli altri due arti sono fermi e concorrono a sostenere l'equilibrio della persona. Così il braccio destro come il sinistro sono adorni di armille mobili d'argento, costituite da un cordone intrecciato di due fili. Questo uso di ornare le figurine in bronzo di monili mobili d'oro o d'argento (armille, pendagli, collane) lo troviamo applicato con frequenza nell'arte soprattutto romana ed in particolar modo in bronzetti rappresentanti la dea della bellezza e della grazia (2).

L'erma priapica che serve di appoggio alla dea, ha una espressione piena di vitalità e di *pathos* resa visibile nell' atteggiamento del capo chino sul petto e leggermente piegato verso destra, negli occhi alquanto sollevati con lo sguardo fisso e penetrante. La figura del Priapo, realistica nella parte superiore, è in forte contrasto con la parte inferiore ermetica. Il torso completamente ignudo e ben

(1) Cfr. [illegible] in *Monuments et Mémoires Piot*, 1894, p. 152.

(2) Cfr. la figurina di Aphrodite Anadyomene in bronzo del Museo di Chambéry, DELAMARRE in *Revue Arch.*, [illegible], p. 280 e [illegible], in *Revue des* [illegible], 1896, p. 270.

Anche una piccola statuetta di Aphrodite Anadyomene in calcedonio, scoperta nei dintorni del lago di Artynia (Asia minore) della collezione del Barone EDMONDO DE ROTHSCHILD, è ornata di un braccialetto mobile composto di un semplice filo d'oro. Cfr. BABELON, in *Gazette des* [illegible], 1899, p. 360 e segg. Pl. I.

delineato nelle varie parti anatomiche; il sesso è indicato in forma brutalmente naturalistica. Il braccio destro è portato sopra il capo per dare un appoggio più largo e più sicuro alla dea, il sinistro invece poggia al fianco, quasi per rendere più stabile la posizione di equilibrio, dando così alla figura un aspetto quasi telamonico.

La patina è discreta, sebbene che in alcune parti l'epidermide abbia subito delle leggere alterazioni dal contatto che la figurina di Aphrodite, l'erma priapica ed in taluni punti la base, hanno avuto con alcuni oggetti di ferro che vi lasciarono tracce di ruggine. Il colore della patina è verde-bruno misto in parte con sottossido e con protossido; il sottossido si vede efflorare quà e là sul petto, sulle spalle, sui fianchi ed in alcuni punti della gamba destra della dea. Una fascia di patina liscia, smeraldina, d'un colore verde-chiaro lucente, si osserva fra il braccio destro e la spalla; forse si tratta di una posizione di attacco del braccio stesso che, per necessità tecnica, doveva esser fuso separatamente e poscia saldato al corpo.

Il motivo dell'Aphrodite che si slaccia il sandalo è noto per i molteplici esemplari che ci sono pervenuti, preferito soprattutto come soggetto di genere dalla bronzistica romana (1). Ma il tipo originale spetta all'arte ellenistica ed ha subito nei molteplici esemplari in marmo, in bronzo, in terracotta varie modificazioni dalla prima concezione del tipo (2).

Tra gli esemplari in bronzo che ricordano più da vicino il nostro, per l'identica inclinazione del corpo, come per una perfetta corrispondenza nell'atteggiamento delle braccia, menzionerò un bronzetto del Museo Imperiale di Vienna (3) ed altri due del British Museum, uno proveniente da Patrasso (4), l'altro da Paramythia (5) ed un altro piccolo bronzo della collezione Oppermann (6). Si avvicina però più di tutti al nostro, anche per l'identico trattamento della capigliatura, il primo esemplare ricordato, della collezione imperiale di Vienna, al quale è simile un altro bronzetto scoperto a Balanée (7).

La mancanza di sostegno nella maggiore parte degli esemplari in bronzo trova la sua ragione nella tecnica ed anche talora nella loro funzione decorativa come manici di specchi e di patere o terminali di candelabri. Noi possiamo infatti riscontrare in taluni esemplari seriori, in cui si lasciò quel sostegno, quasi fosse una aggiunta inutile, l'originario atto dell'appoggiarsi nella positura del braccio sinistro proteso, positura che solo in apparenza compie una funzione di equilibrio. I copisti, perdutasi la ragione diretta di tale movimento, furono poi costretti, quasi per giustificarlo, a dare un attributo alla mano e ciò specialmente per l'estetica (8). Così in un esemplare del Museo di Vienna (9), la dea ha per attributo

(1) BERNOULLI, *Aphrodite*, p. 329 e sgg., REINACH, *Répert.*, II, 347, 348, 349; III, 107.

(2) KLEIN, *Praxiteles*, p. 268 e segg.

(3) SACKEN, *Die Antiken Bronzen in Wien*, XIII, 9, p. 40-42.

(4) WALTERS, *Catalogue of the Bronzes Brit. Mus.*, p. 37, n. 282, pl. VII; BERNOULLI, *Aphrodite*, p. 332, n. 16; POTTIER-REINACH, *Nécropole de Myrina*, I, p. 286, n. 13; COLLIGNON, *Hist. de la sculpt. grecque*, II, p. 585; KLEIN, *Praxiteles*, p. 298.

(5) WALTERS, *op. cit.*, n. 280, pl. VII; BERNOULLI, *Aphrodite*, p. 332, n. 17; POTTIER-REINACH, *op. cit.*, I, p. 286, n. 14.

(6) FROHNER, *Mus. de France*, pl. 28, 2; BABELON-BLANCHET, *Catal. des bronzes antiques*, n. 243.

(7) *Arch. Miss.*, 1885, II, pl. V, 8; REINACH, *Répert.*, II, 349, 2.

(8) Cfr. FURTWAENGLER, *Sammlung Sabouroff*, tav. XXXVII (testo).

(9) SACKEN, *op. cit.*, tav. XV, n. 3.

nella sinistra sollevata e protesa un pomo; in un altro bronzetto invece della collezione di Nürberg (1) ed in una terracotta di Sicilia (2), tiene una colomba. Le monete imperiali di Aphrodisias (3) figuranti nel rovescio la dea che si slaccia il sandalo con la sinistra protesa, senza alcun appoggio, ma con l'attributo della *taenia,* concorrono a dimostrare che tali rappresentanze, così modificate e staccantesi dalle forme più antiche, appartengono ad uno stadio seriore dello svolgimento del tipo originale.

Quantunque la durata dell'atteggiamento in cui la dea fu concepita, sia quasi impercettibile, tuttavia era difficile ritrarne un motivo artistico, poichè la gamba sinistra fissata al suolo non sarebbe stata sufficiente a sostenere il peso del corpo, in una posizione così forzata ed instabile, senza l'aiuto di un appoggio. Il punto d'appoggio doveva entrare dunque come elemento essenziale nella concezione originaria del tipo, perchè altrimenti non si potrebbe giustificare il movimento del braccio sinistro, rimasto tale anche nelle forme tarde in bronzo, in cui i copisti sono stati costretti a ricorrere a ripieghi, per rendere più verosimile la posizione di equilibrio del corpo.

Negli esemplari marmorei il punto di appoggio era necessario per le esigenze statiche. Esso è costituito ora da un tronco d'albero, ora da un pilastrino o da una colonnetta, ora da un'erma.

A quest'ultimo tipo appartiene il nostro gruppetto in bronzo e perciò appunto si accosta piuttosto agli esemplari marmorei.

Tra i monumenti marmorei riproducenti Aphrodite che si slaccia il sandalo poggiandosi ad un'erma, ricorderò i seguenti esemplari più completi:

a) Statuetta di marmo pario, rinvenuta ad Aegion, già della collezione Sabouroff e presentemente conservata al Museo di Berlino (Cfr. Furtwängler, *Sammlung Sabouroff, taf. XXXVII; Beschr. der Skulpt. zu Berlin, n.* [illegible]; Dahn, in [illegible] *Athen. Mitth, III, p. 64;* Reinach, *Répert., II, p. 348, n. 1*).

b) Statuetta in marmo greco della collezione Mimaut (Cfr. Reinach, *Répert., I, p. 334;* Clarac *622 A, 1406 B*).

A questi si collegano altri esemplari frammentari che si possono assegnare a questo stesso tipo, ma però, dato il loro stato di conservazione, non si può determinare se il punto d'appoggio fosse costituito da un'erma ovvero da un pilastrino o da un tronco d'albero.

c) Statuetta in marmo greco del Museo Civico di Vicenza (Dütschke, *Ant. Bildw. in Oberitalien, V, n.* 4; Heydemann, *Antik. in Oberitalien* [illegible], *II, n.* 8; Bernoulli, *Aphrodite, p. 339, n. 2;* Matz-Duhn, *Ant. Bildw. in Rom, I,* [illegible]).

d) Torso in marmo greco del British Museum, già della collezione Cavaceppi (Cfr. *Brit. Mus. Anc. Marbr., X, 20*).

e) Torso in marmo pario della collezione Cook (Strong, *The Cook Collect.* in *Journ. of hell. stud., 1908, p. 14, n. 16*).

f) Torso in marmo pentelico scoperto ad Atene al Dipylon e conservato al Museo di Berlino (Bernoulli, *Aphrodite, p. 330, n. 3; Beschr. der Skulpt. zu Berlin, n. 26).*

(1) [illegible], 1885, n. 1340.

(2) Kekulé, *Die Terracotten von Sicilien,* tav. XIII [illegible]

(3) *Brit. Mus. Cat. of Greek Coins, Caria,* pl. [illegible], n. 14



Aphrodite che si slaccia il sandalo
Museo Archeologico di [illegible]



Aphrodite che si slaccia il sandalo.

Museo Archeologico di *Firen* .

g) Altri tre esemplari rinvenuti in Atene (Sybel, *Katal. der Sculpt. zu Athen, nn. 1165, 1179, 2780*).

h) Torso di marmo greco proveniente dall'isola di Melos, conservato a Berlino (*Beschr. der Sculpt. zu Berlin, n. 25*).

i) Torso di marmo greco scoperto a Thera (Hiller, *Thera, I, pl. 22;* Reinach, *III, p. 107, n. 8*).

k) Torso di marmo greco scoperto a Knossos (Spratt, *Travels and researches in Creta, I, p. 72;* Michaelis, *Tunbridge Wells, p. 662, 1*).

l) Torso di marmo greco scoperto ad Athribis (Friederichs, *Bausteine, p. 598*; Friederichs-Wolters, *Gips.* n. 1475).

Nei due primi esemplari ricordati, di Aegion e della collezione Mimaut, la dea poggia la mano sinistra sopra il capo dell'erma e la presenza di questa è puramente dovuta a ragioni statiche, come negli altri esemplari la colonnina od il tronco d'albero.

Le poche riproduzioni in bronzo caratterizzate dall'erma, come punto d'appoggio, non sono che traduzioni fedeli di originali marmorei. In un bronzetto scoperto a Balanée (1), in un altro frammentario, rinvenuto a Cirene e conservato nel British Museum (2), Aphrodite, nell'atto di slacciarsi il sandalo, s'appoggia con la sinistra al capo dell'erma, come negli esemplari marmorei. L'erma vi è rappresentata nella solita forma schematica ed il suo ufficio non si differenzia da quello della colonnina del bronzetto della collezione Horwärth, illustrato dal Loewy (3), e da quello dei trofei panteistici del tipo della *Venus Panthea* recentemente studiato dal Weisshäupl (4). Similmente nelle rappresentanze che adornano gli spilloni d'argento del British Museum (5) e della vecchia collezione Tersan (6), l'erma è stilizzata e la dea si appoggia sulla testa di essa come ad un sostegno qualsiasi.

Tuttavia è d'uopo distinguere il valore simbolico dell'erma da quello materiale del semplice appoggio. Come i trofei panteistici servono a caratterizzare il tipo della *Venus Panthea,* così l'erma priapica aggruppata ad Aphrodite, ha pure una funzione simbolica di determinare meglio la dea della fecondità e dell'amore.

Fra tutte le figure prese in considerazione il nostro bronzetto costituisce un esempio unico. Si tratta di un gruppetto monumentale in cui l'artista, pur avendo concepito la figurina del Priapo sotto la forma ermetica, allontanandosi però dalle forme schematiche e stilizzate degli altri gruppi di Aphrodite Anadyomene, ha voluto offrirci in pari tempo, dalla cintola in su, una vera e propria immagine naturalistica (7).

Queste rappresentanze ermetiche di Priapo, con il corpo tutto umano fino alle

(1) Reinach, *Répert*, II, 349, 2; *Arch. Miss.*, 1885, II, pl. V, 1

(2) Smith-Porcher, *Discoveries at Cyrene*, pl. 67.

(3) Loewy, *Sandalenlosende Venus* in « *Archeol. epigraph. Mitth. in Ausoesterreich*., VII, taf III.

(4) R. Weisshäupl, *Pantheistische Denkmäler* in « *Oesterr. Jahreshefte* » 1911, p. 103 e segg., fig. 109 e 110.

(5) Reinach, *Répert.*, III, p. 114, n. 12; Dalton, *Christ. Antiqu.*, p. 37

(6) Reinach, *Répert.*, III, p. 257, n. 3; Grivaud, *Arts et Métiers des anciens*, pl 107, 7.

(7) Cfr. Sotto tale aspetto la nostra erma ricorda un'altra consimile in bronzo della collezione Somzée: Furtwaengler, *Collection Somzée*, p. 64, n. 91; Reinach, *Répert.* II, p. 81[illegible]

anche, sono proprie dell'arte ellenistica e greco-romana e tali le troviamo figurate nei bronzetti e nei rilievi e dipinti con scene dionisiache (1).

Ma la nostra erma non si presenta sotto le solite forme comuni, prima di tutto perchè è figurata in uno schema modificato secondo l'ufficio in cui l'artista ha concepito il Priapo presso la dea, in secondo luogo perchè mancano tutti gli attributi caratteristici di questo nume. Infatti è rappresentato qui completamente ignudo, senza la nebride dionisiaca, senza il capretto accennante alla custodia del gregge che gli era affidato, senza infine l'attributo delle frutta, simbolo della fertilità campestre; e si allontana ancora dalla consueta immagine del dio itifallico che solleva l'abito sul davanti od in cui la straordinaria virilità appare mal celata sotto la veste (2).

Per l'espressione del volto sonnolento, la barba incolta, ed il capo ripiegato sul seno, il nostro Priapo ricorda la piccola erma della collezione Somzée (3) che presenta pure la parte superiore del corpo ignuda; ma questa si differenzia dalla nostra per un accentuato itifallismo, comune a quasi tutte le immagini priapiche, simbolo della forza generatrice. Non mancano tuttavia delle rappresentanze di Priapo in cui il sesso è indicato in caricatura, come nei *phlyakes* della commedia col *phallos* posticcio pendente (σκύτινον καθειμένον, ἐρυθρὸν ἐξ ἄκρου, παχύ – Aristoph. *Nub. 538-9)*, e l'esempio è offerto da una piccola erma in bronzo panneggiata del Museo Archeologico di Firenze (n. 2296) e da due bronzetti, l'uno conservato a Rouen (4), l'altro della collezione Payne-Knight (5). Tale motivo riesce ad ogni modo assai strano nell'erma del nostro gruppo associata ad Aphrodite. L'atteggiamento del braccio sinistro sollevato dal Priapo somiglia a quello di alcune figure sileniche che sollevano il braccio per ricevere il carico dell'otre o sono concepite nella ebbrezza della danza, riprodotte nelle più svariate forme umoristiche nei tempi ellenistici (6).

Questi soggetti esprimenti l'unione intima di Aphrodite con una divinità del ciclo dionisiaco, destinati a simboleggiare la giovinezza dell'amore e le gioie della vita, sono prodotti dell'arte ellenistica (7). La concezione di tali motivi fu senza dubbio ispirata dalle cerimonie del culto, sebbene accanto al significato mistico si riscontri l'influenza palese dei gusti galanti e della sensualità dell'oriente greco (8). Ciò è particolarmente dimostrato dalla singolare preferenza con la quale furono trattati simili temi nelle officine dei modellatori in terracotta di questo periodo.

(1) SCHREIBER, *Hellenist. Reliefbilder*, 46-48, 50-75. BENNDORF-SCHOENE, *Die antiken Bildwerke des Lateran. Museum*, n. 441; HELBIG, *Campanische Wandgemälde*, n. 505.

Un'erma itifallica di Priapo che ricorda la nostra è figurata in una placca di terracotta Campana con scena dionisiaca: Cfr. G. P. CAMPANA, *Antiche opere in plastica*, tavv. XXIV e XXX.

Cfr. anche le erme figurate in un cantaro del tesoro di Berthouville insieme ad altri emblemi bacchici: LEPRÉVOST, pl. 13; REINACH, *Répert. de reliefs*, 74.

(2) Cfr. la piccola erma in bronzo di Brigetio (*Archaeol.-epigr. Mitt.*, 14, 43; REINACH, *Répert.*, II, p. 22, 8, e l'erma marmorea di Berlino (*Beschr. der antiken Sculpt.*, n. 248)

(3) FURTWÄNGLER, *Collect. Somzée*, p. 64, n. 90; REINACH, *Répert.*, II, 813-7.

(4) REINACH, *Répert.*, III, p. 21, 8.

(5) PAYNE-KNIGHT, *Culte de Priape*, pl. [illegible]; *Bonn. Jahrb.*, t. XXVII, pl. II, 4, p. 50; REINACH, *Répert.*, II, p. 74, 3.

(6) Cfr. una terracotta di Siracusa: KEKULE, *Die antiken Terracotten*, II, taf. LI, n. 8.

(7) Cfr. SCHREIBER in *Berlin. philol. Wochenschrift*, 1903, 301-306.

(8) Cfr. PERDRIZET, *Bronzes grecs d'Égypte de la collect. Fouquet*, 1911, pp. 4 s.

Numerose sono le terrecotte che rappresentano Aphrodite in atto di slacciarsi il sandalo, come tutti gli altri motivi dell'Aphrodite Anadyomene: la dea in atto di levarsi la cintura, di raccogliersi od asciugarsi le treccie (1).

Inoltre accanto a queste rappresentanze, altri soggetti di genere attinti dal culto di Aphrodite e Dionysos ricorrono sovente fra le terrecotte di Tanagra e del Bosforo Cimmerio, come la giovane donzella assisa sopra un rialzo roccioso in cima al quale appare un erma silenica (2) e nel cui gruppo talvolta s'associa un piccolo Eros confuso così con personaggi del ciclo bacchico (3).

E questi identici motivi li ritroviamo figurati in rilievo sulle patere calene: Aphrodite assisa su di un masso, con il braccio ed il petto scoperto, e la destra poggiata sopra un cippo che serve di base ad un erma itifallica di Pane; dinanzi ad essa un Eros ignudo rivolto a destra e lottante con un enorme *phallos* dalle gambe di uccello (4).

L'erma itifallica di Priapo appare con identica funzione simbolica sui rilievi delle teche di specchio tarquiniesi, figuranti Dionysos, Eirene e Pluto (5).

Con gli altri tipi dell'Aphrodite Anadyomene ricorre, anche nelle impronte delle gemme di epoca ellenistica, la rappresentazione della dea che si slaccia il sandalo, appoggiata con la mano ovvero col gomito del braccio sinistro alla testa di un erma priapica (6). Il Furtwängler (7) riconobbe una riproduzione di una composizione statuaria del periodo ellenistico in una pasta del Museo di Berlino riproducente il nostro identico motivo di Aphrodite che si slaccia il sandalo, sostenendo la persona non già ad un erma ma ad un tripode, punto di appoggio assolutamente nuovo ed estraneo a tutte le copie in bronzo ed in marmo che ci sono pervenute (8). In un'altra gemma del Museo di Berlino, la dea si appoggia ad un erma priapica barbata e sotto il gruppo figurato si legge l'iscrizione *Syēnē* (9), indicazione importante che viene a confermare l'origine ellenistica di questo tipo. Un'altra impronta ci richiama alla *Venus Panthea* appoggiata ai trofei panteistici poichè in luogo dell'erma troviamo una piccola figurina di Pane (10).

Lo sviluppo singolare del tipo dell'Aphrodite che si slaccia il sandalo nelle terrecotte dell'epoca ellenistica ed in particolare modo in quelle dell'Asia Minore, la presenza inoltre di esso nelle impronte delle gemme, produzioni artistiche del

(1) Cfr. Pottier-Reinach, *Nécropole de Myrina*, pl. V, 5 e VI, 5, Froehner, *Terrecuites d'Asie Mineure*, pl VII, n. 21; *Collect. Grau*, pl. LI, p. 45; *Collect. Piot*, p. 272, pl. VI, Winter, *Typen der figurl. Terracotten*, I, 233, 10-13 (Myrina, Assos, Smirne); Pottier, *Diphilos*, p. 100, n. 459.

(2) Cfr. Pottier, *Les statuettes de terrecuite dans l'antiquité*, p 81, fig. 26; Heuzey, *Figurines de terrecuite*, pl. XXII, 1; Furtwaengler, *Sammlung Sabouroff*, II, taf. LXXXIV.

(3) Stephani, *Compte Rendu*, 1860, p 32; 1864, p. 226; 1870, taf. III, 5; 1873, taf. I, 1; 1877, tav. V, 7, p. 254; 1880, tav. V, p. 115; Bernoulli, *Aphrodite*, p. 382; Reinach, *Antiquités du Bosph. Cimmerien*, pl. LXV, p 113, n. 1 e 2, Winter, *op. cit.*, 2, 201, 210.

(4) Cfr. Pagenstecher, *Die Calenische Reliefkeramik*, p. 57, n. 62, taf. 10: Patere calene con la firma di *C. Atilius* e rappresentanze di tale soggetto ne esistono ad Heidelberg, a Berlino (*Antiquarium*, n. 683), a Parigi (*Coll. Piot*, 1890, p. 207).

(5) Cfr. Milani in *Röm. Mitth.*, 1890, p. 182 ed anche Rohden in *Annali dell'Inst.*, 1884, p. 30 e segg.

(6) Cfr. Furtwaengler, *Die Antiken gemmen*, taf. XLIII, 38, 43, 67, 66.

(7) Cfr. Furtwaengler, *op. cit.*, III, p. 347.

(8) Cfr. Furtwaengler, *op. cit.*, taf. XLVIII, 42; Furtwaengler *Beschreibung der Geschnittenen Steine der Antiquarium in Berlin*, n. 3682.

(9) Cfr. Furtwaengler, *op. cit.*, taf. XLIV, 76 (Berlin, 2386).

(10) Weisshaupl in *Oesterr. Jahreshefte*, 1911, p. 190, fig. 13 (Berlin, n. 8671)

[illegible] e delle stesse scuole, dimostrano chiaramente che ci troviamo [illegible] opera uscita da una delle scuole asiatiche o di Pergamo o di Tralles [illegible] Rodi. E tale opera dev'essere nata agli inizi dell'arte ellenistica sotto l'influenza dei caratteristici motivi immortalati dallo scalpello prassitelico e della sua scuola. Il motivo originale risale del resto ad un periodo più antico, come dimostra la celebre Nike che si allaccia il calzare nei bassorilievi della balaustrata del tempietto di Athena Nike sull'acropoli di Atene (1).

Firenze, febbraio 1912.

Antonio Minto.

(1) Cfr. [illegible] *Samm[illegible]* [illegible], tav. XXXVII [illegible]

SIBERENE - S. SEVERINA

(Continuazione, v. num. precedente).

III. — I monumenti.

S. Severina non possiede monumenti di primo ordine, ma tale un complesso di avanzi bizantini, normanni e medioevali, che in aggiunta al magnifico panorama, che d'ogni lato la circonda, dovrebbe renderla meta di frequenti pellegrinaggi artistici. Invece rarissimi sono gli studiosi che vi arrivano di sfuggita. Nissun archeologo, che a me consti, è stato lassù, e nemmeno il Lenormant; e così non fu visitata nè dallo Schultz, nè dal Salazaro. nè dal Bertaux (1), che pubblicarono opere grandiose sull'arte ed i monumenti del Mezzogiorno. Gli è perciò che quelli di S. Severina sono o punto od assai inesattamente noti. Aggiungasi che anche lo Stato nulla vi ha fatto sin qui; e solo l'arciv. mons. Carm. Pujia ha speso recentemente ingenti somme per i restauri della sua cattedrale, senza concorso tecnico o finanziario degli uffici dei monumenti; e se tali restauri non hanno fortunatamente offeso le ragioni della storia e dell'arte, sarebbero forse meglio proceduti, ove fossero intervenuti i competenti uffici dello Stato. Io voglio sperare, che questi non mancheranno ora di volgere le loro cure ad altri degnissimi avanzi della storica cittadina, che attendono l'opera di un prudente e sapiente restauratore.

Ho passato in due riprese nella primavera del 1911 alcuni giorni a S. Severina, e sono grato a S. E. mons. Carmelo Pujia, arcivescovo, ed al di lui fratello monsignor Antonio, vicario, dotti ed illuminati prelati, delle cortesie d'ogni maniera usatemi per agevolare una inchiesta sugli avanzi classici, bizantini e normanni della oscura e dimenticata città. Il Lenormant, che non fu sul luogo, asserisce tuttavia (*Gr. Grèce*, vol. I, pag. 428 e segg.) che « les nombreux fragments antiques que « l'on rencontre, employés comme matériaux dans les constructions de S. Sévérine, « suffiraient pour attester qu'elle a succédé à une ville des âges grecs et romains ». La brevissima indicazione dell'archeologo francese, esatta nella sostanza, è però troppo generica, ed abbisogna d'essere amplificata. Noi sappiamo che in quasi tutte le città sopravissute a centri classici, ma sopratutto nelle chiese di Roma dall'VIII al X secolo, si ha il più eloquente esempio della spogliazione di edifici pagani, donde si traevano colonne, capitelli e marmi architettonici, mettendoli in opera senza troppo badare all'armonia tra vecchio e nuovo. Anche negli edifici religiosi di S. Severina ho trovato impiegata una certa quantità di materiale antico, sopratutto di marmi, la cui origine precisa sarebbe del più grande interesse conoscere. Io debbo limitarmi ad affermare a priori che Bizantini e Normanni devono aver avuto a portata di mano un piccolo campo di rovine archeologiche, da loro metodica-

(1) Forse la visitò, ma in ogni caso troppo rapidamente, il Diehl, che ai suoi monumenti medioevali dedicò brevi ma sensate pagine (*L'Art byzantin dans l'Italie meridionale*, pag. 190-203). Un rapido sguardo ai monumenti sanseverinati è stato dato anche dal Croce in *Napoli Nobilissima*, 1894, pag. 71-72, riassumendo le opinioni, giuste od errate, dei vari studiosi stranieri.

mente sfruttato. Dove esso fosse non consta, e solo per via di induzioni e di eliminazioni credo di arrivare ad una conclusione attendibile.

Di questo sistema di sfruttamento di città antiche dovuto a Bizantini e Normanni non mancano esempi, che mi piace citare, in Calabria. La grandiosa basilica di Gerace trasse la sua selva di colonne coi rispettivi capitelli dalle ruine di Locri, discoste almeno una dozzina di chilometri. La minuscola Cattolica di Stilo è pure adorna di colonne e capitelli classici, che non consta donde sieno stati tratti, ma

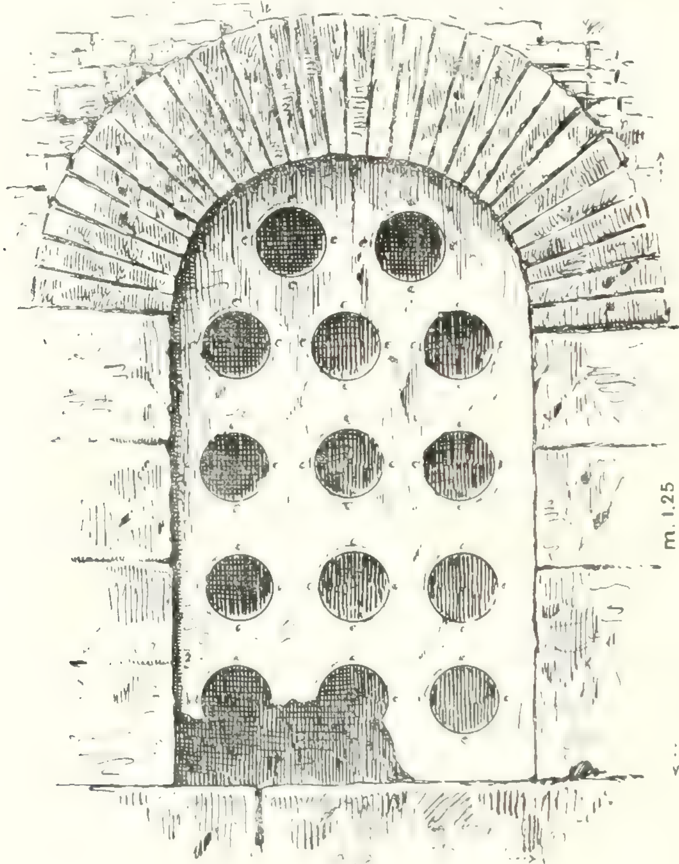


Fig. 15.

con ogni probabilità da Caulonia-Stilida, l'unico centro antico non soverchiamente lontano (un 14 km.). Materiali antichi sono impiegati nella basilica denominata Roccelletta del vescovo di Squillace, e sono tolti dal sito stesso, dove vuolsi sorgessero i Castra Hannibalis. Nel caso speciale di S. Severina dobbiamo pertanto presupporre un campo di rovine archeologiche, il quale fornisse materiali greci e romani, fittili, calcari e marmorei, è però da cercare non molto discosto. Di antiche e note città abbiamo, a Sud e a Nord dello sbocco del Neto, Petelia e Croton, ma esse sono a tale distanza dalla nostra, che è assurdo pensare si arrivasse fino ad oltre 30 km. per raccogliere non dico marmi, ma pietre calcari e mattoni. Per così fatte ragioni io sono proclive a credere, che il materiale archeologico di cui dirò provenga o dal sito stesso di S. Severina, o da qualche contrada ad essa immediatamente prossima, e valga perciò a testimonianza di una Σιβερήνη greca e di una *Severiana* romana.

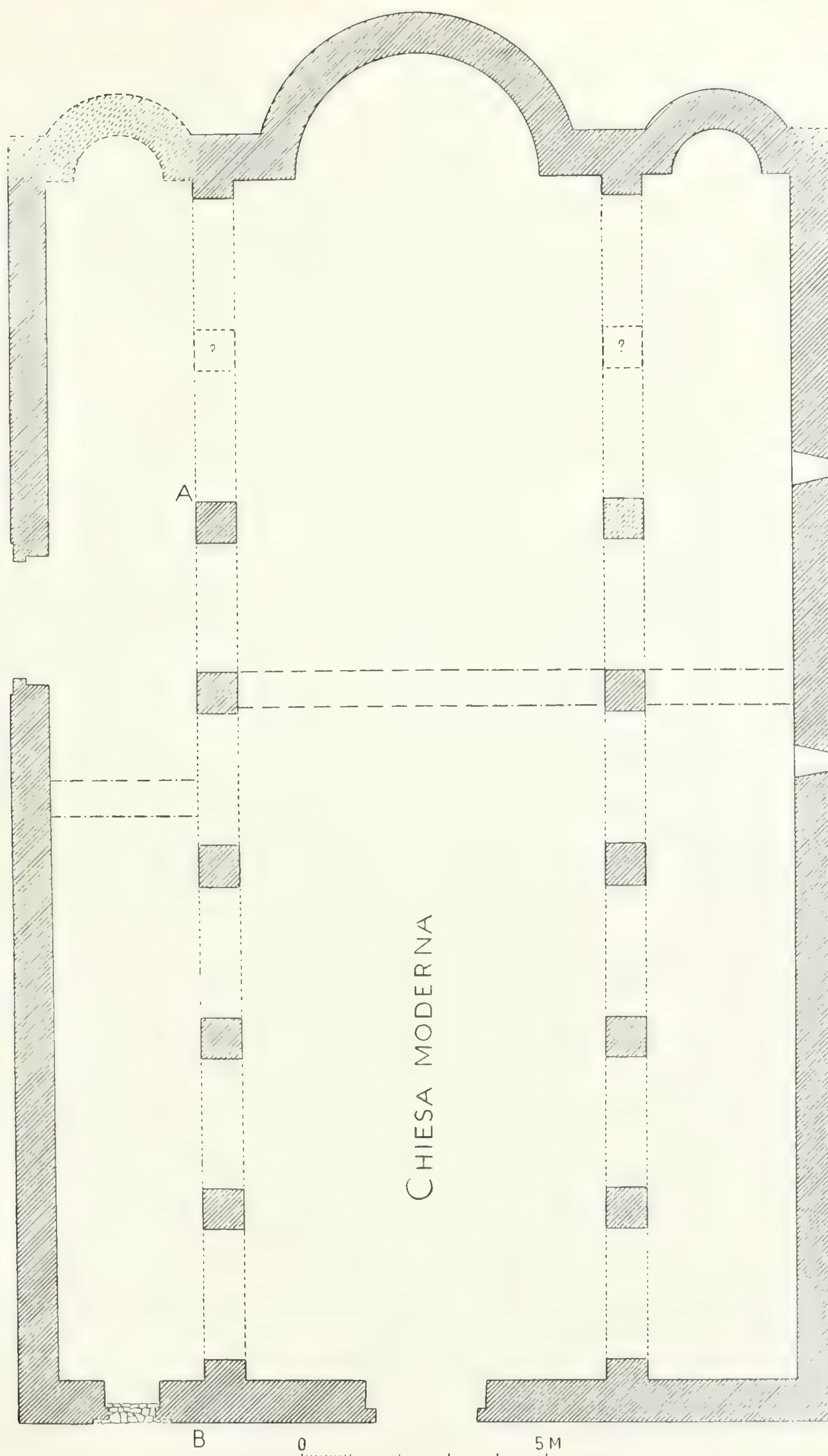


Fig. 16.

Ho fatto molte indagini per sapere, se in qualche punto del contado si fossero fatte in passato scoperte di ruderi o di oggetti; ma poichè in S. Severina nessuno curò mai gli studi archeologici, tutto passò inosservato od anche celato; sicchè ben poco potei appurare. Ebbi notizia di un tesoro monetale greco in contrada Iacometta; di sepolcri di tegole in contrada Arango; di questi se ne scopersero in più punti, ma non vi si badò mai; ed alcuni di età bassa, forse bizantina, si ebbero sul colmo del colle di S. Severina, cioè nella attuale piazza del Duomo, dove sarebbe stato uno dei primitivi cimiteri cristiani. Da una cisterna del quartiere Grecia si trassero gioielli, a quel che sembra, bizantini. Delle non molte monete da me esaminate in mano di diversi, poche erano greche, romane o bizantine, le più spagnole di Napoli.

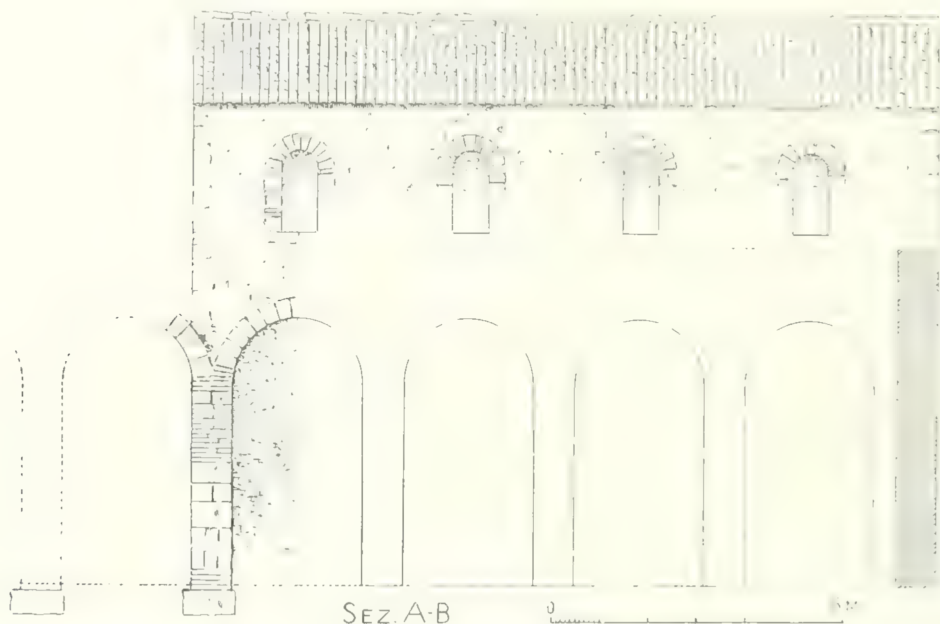


Fig. 17.

Nella cattedrale vecchia, ora chiesa dell'Addolorata, ho notato messi in opera una quantità di mattonacci quadri, di vario modulo, che però si aggira intorno ai cm. 47 × 32 × 9, i quali a me sembrano di fattura classica; altri del genere sono messi in opera nella chiesetta dell'Ospedale. A Locri, a Velia, a Centuripe ed altrove si dà una caccia spietata agli eccellenti mattonacci, di cui sono piene le casette rurali e quelle urbane. Ho attentamente esaminato, se qualcuno di questi mattonacci sanseverinati portasse marche. Ma soltanto uno, proveniente dai grandiosi lavori nel sottosuolo della cattedrale, e disgraziatamente spezzato (lato integro cm. 32; spessore cm. 8), reca il seguente bollo rettangolare, a letterine nitide e belle, mancante però del principio (1):



(1) Il collega Dr. Luigi Pernier pregato di darmi il suo autorevole avviso su questo misterioso bollo frammentato, pensa che nel v. 2 si debba leggere: [illegible], trascrizione greca di [illegible] (cfr. p. e. *BCH.* III, p. 160; XXXVI, p. 55). Il *τοι* iniziale sarebbe desinenza di un nome personale in gen.



Tav. I. — Colle di S. Severina da Ponente.

Si badi alla coincidenza del modulo e dell'impasto (creta rossa fortissima) con quelli dei mattonacci dell'Addolorata. La marca è nuova, di lezione non chiara, ed indica una fabbrica sconosciuta del mezzogiorno, mancante nella raccolta del Kaibel.

Di assai maggiore portata è l'altro documento epigrafico che ora produco, ed è il primo testo romano sanseverinate.

Avendo Mons. Carm. Pujia, con savio provvedimento, fatto distaccare dal muro settentrionale della cattedrale vecchia due epigrafi bizantine che vi stavano « ab immemorabili », e che tanto deperivano da essere prossime alla ruina totale, si accorse che nel fronte interno di una di esse era scolpito un grande titolo romano. Il blocco prismatico in calcare misura cm. 88 × 35 × 29 ed è scritto su due faccie; in una reca un titolo bizantino, nell'altra l'epigrafe monumentale ro-

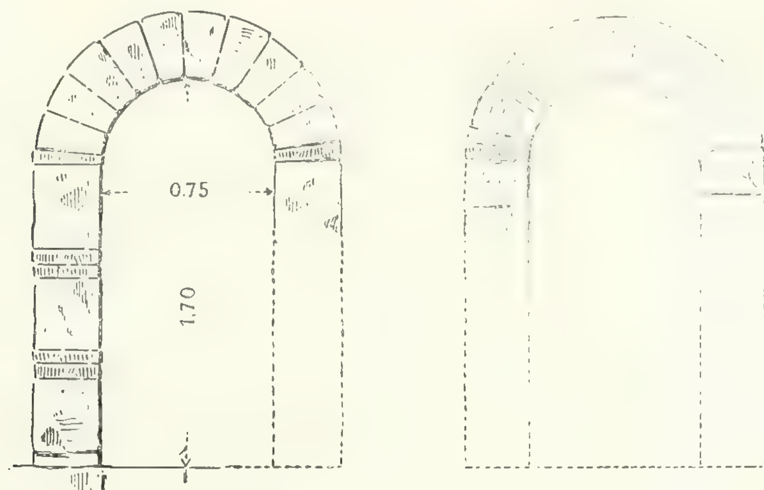


Fig. 18

mana, che esibisco a figura 3. Le lettere alte cm. 6, magre e non apicate, convengono ai primissimi tempi dell'impero od alla fine della repubblica. Siccome la superficie è molto rosa, io avevo letto dapprima *Fornice Marm[oreo;* e Mons. Pujia credette leggere *Aram:* ma ambedue le lezioni sono inaccettabili. Leggo quindi:

L · MARIVS · L · F · L · LVRIVS · L · F · DVIR [*i*]
MVRVM · FORNICEM · AREA [*m*]
[*fe*] CERVNT.

I due personaggi qui nominati sono nuovi per il Bruttium. Un L. Marius L. F. della metà del I sec. a. C. è ricordato da Asconio (*In Scaur.*, p. 17 e 25 ed. Kiessl), e fu questore in Siria nel 402 A. C. (Cicerone, II, *fam.* 17), ma nulla prova fosse lo stesso personaggio della nostra pietra. E nemmeno viene indicata la città od

tivo; *ΟΡ* ed *ΕΛΕ* iniziali di aggettivi abbreviati, indicanti la patria dei due personaggi, figuli o padroni della figulina. Quindi, in via di ipotesi, si avrebbe la restituzione seguente:

[Μενεκρά] / [Δημοκρί] τον 'Ορ [τωνίου?
καὶ Νουΐου 'Ελε [ατου?

il municipio nel quale L. Mario e L. Lurio esercitavano le funzioni di duoviri. Si potrebbe pensare a Petelia od a Croton; ed io sarei in qualche modo proclive a questa ipotesi, ove si trattasse di un blocco marmoreo, per il quale non si badava ai disagi ed alla spesa di un lungo viaggio; invece massi calcarei si trovano anche sul sito, nè v'era ragione di andarne a raccogliere ad una quarantina di km. di distanza. Da ciò arguisco che il masso ed il titolo vengano dalla città stessa, e rappresentino il primo genuino documento epigrafico di *Σιβερίνη* — *Severiana*. Non siamo in grado di precisare l'indole ed il carattere dell'opera pubblica eretta dai duoviri; l'iscrizione murata sul monumento era un complemento storico dell'opera, che parlava di sè al riguardante.

Murum può indicare muro urbano militare ed anche no; *Fornicem* arco in genere, od arco di acquedotto, mai porta urbana; *Area* può stare per *Area*[*m*] coll'ultima lettera distrutta, od anche come ablativo locativo per *In area;* ed *Area* indica uno spazio libero non edificato, un piazzale, non però un foro. P. e. *area ante eadem Serapi*, come dice un titolo puteolano (*C. I. L. X*, n. 1781). In conclusione abbiamo qui il ricordo della costruzione di un edificio pubblico della città.

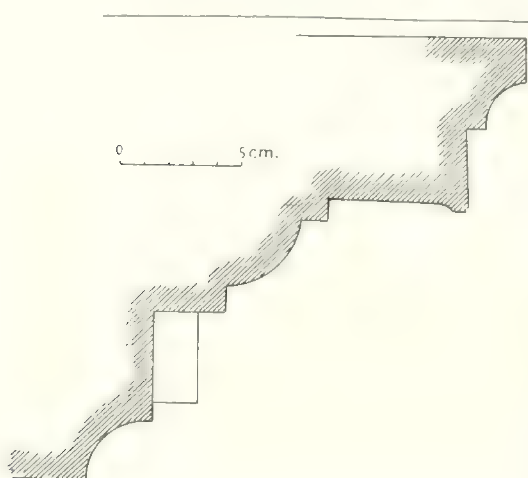


Fig. 19.

Parecchio altro materiale costruttivo antico fu impiegato nella erezione del Battistero bizantino; delle otto colonne sette sono di granito ed una di pezzami intonacati; i rispettivi capitelli sono in prevalenza bizantini, di assai rozza fattura, ma ve ne ha uno dorico, che dal garbo dell' echino assegno al IV-III secolo a. C. E poichè esso pure è in calcare, non vi è ragione di crederlo proveniente da grandi distanze, ma dal sito stesso; penserei altrimenti se fosse di marmo, ricordando come marmi bizantini di Ravenna siano stati portati sino nella lontana Puglia, disperdendoli lungo tutta la costa adriatica da Venezia ad Otranto (1) — Davanti alla cattedrale sono erette cinque esili colonne in granito ed un paio in porfido; ed è in marmo pario (sic) un grosso masso deformato, che davanti la chiesa serviva per bancone. Fungono poi da soglia all'attuale portone dell'episcopio due pezzi di architrave in marmo greco, i quali presentando una doppia fronte facevano parte di un portichetto corinzio (sezione a fig. 4).

Quanto altro materiale lapidario antico sia andato distrutto o rimanga tuttora celato in chiese e case di S. Severina io non sono in grado di dire; ma quanto ho segnalato denota un campo di ruine che io ritengo vicinissimo se non dentro la città stessa.

Mi resta ora a passare in rassegna quelli che sono i veri monumenti della città.

Non presumo darne una illustrazione esauriente, perchè non ho la competenza di un architetto, e perchè mi mancarono il tempo ed i mezzi per completare sul sito una quantità di tasti, sondaggi, scrostamenti ecc. Quanto espongo è il frutto di due rapide

(1) Veggasi in proposito l'istruttivo articolo di C. Ricci in *Ausonia*, 1909, pag. 247 e seg.

visite fatte a S. Severina nel maggio e giugno del 1911, coadiuvato dai miei bravi collaboratori prof. Seb. Agati e Rosario Carta, il quale ultimo vi fece una nuova visita nel novembre per completare i suoi disegni, ed eseguire qualche tasto. Il mio scopo, che spero raggiunto, è quello di far conoscere un breve manipolo di monumenti della Calabria ignota, e di richiamare su di esso le provvide cure dell'Amministrazione delle belle arti.

Tra i monumenti superstiti il primo in ordine di tempo e di importanza artistica è Il Battistero, addossato alla cattedrale dal lato di settentrione, ma non organicamente ad essa unito. È forse l'unico venerando monumento bizantino intatto in tutte le sue parti essenziali, per quanto ripetuti inalbamenti ne abbiano velato i capitelli, ed alcune parti originali sieno state alquanto trasformate. Di fronte a tali difficoltà debbo limitarmi a descriverlo nel suo stato attuale, presentando una pianta ed una sezione (figg. 5 e 6) che il sig. R. Carta mio disegnatore ha eseguito

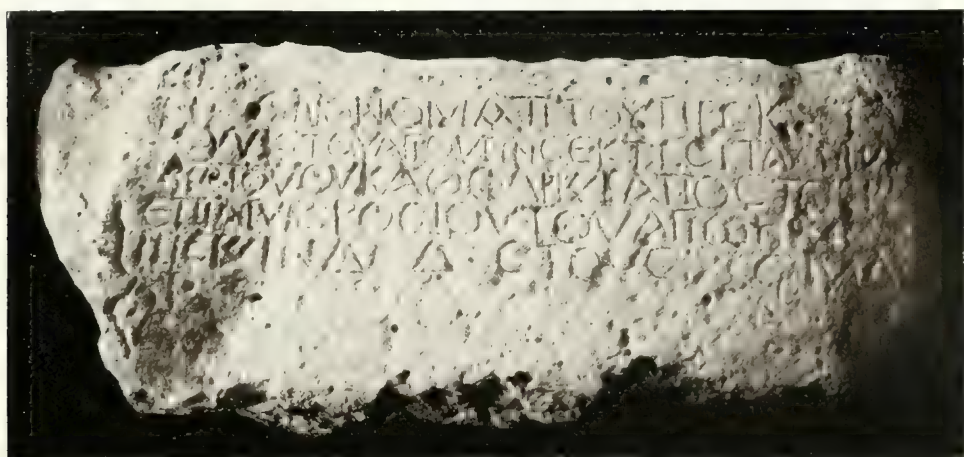


Fig. 20.

sul vero, controllando quella del tutto inesatta dello Jordan, che è poi l'unica esistente (1).

Il battistero di S. Severina è una rozza cupola a spicchi, o se piaccia meglio ad ombrello aperto, sorretta da colonne, attorno alle quali corre un atrio. Visto dall'esterno (fig. 7) esso si presenta coi tre elementi seguenti sovrapposti: corpo cilindrico dell'atrio, tamburo ottagonale rispondente all'alzata della cupola; lanternino cieco cilindrico, rispondente al vertice dell'ombrello. Delle otto colonne, per quanto ho potuto vedere, una sola è in fabbrica, le altre di granito; la diversità della materia e più quella dei diametri (a cominciare dalla colonna di Nord abbiamo m. 1.08, 1.57, 1.58, 1.48, 1.12, 1.16, 1.19, 1.16) denota che esse vennero tolte da

(1) Malgrado la sua alta importanza, il Battistero di S. Severina va considerato come monumento inedito. H. Wil. Schultz *(Denkmaeler der Kunst des Mittelalters in Unter Italien)*, II vol., pag. 351 (Dresda 1860), dedica a S. Severina appena poche righe della sua classica opera, citando solo l'iscrizione battisteriale di Iohannes. Il Salazaro nei suoi farraginosi *Studi sui monum. dell'Italia mer. dal IV al XIII sec.* (Napoli 1877, 2 voll. gr. fol.) non ne parla affatto, come non esistesse. Invece lo Jordan, che visitò la città col Batiffol nel 1889, ne dà una pianta e sezione, con breve commento della epigrafe *(Monum. byzantins de Calabre* in *Melanges Ecole fran. de Rome*, 1889; estratto di pag. 1-4). Il disegnatore sig. R. Carta è ritornato nel novembre 1911 a S. Severina per redigere con tutte le regole d'arte la pianta, la sezione ed i dettagli del Battistero che qui presento e che ho ragione di credere esattissimi.

edifici antichi diversi; e come variano i moduli, variano profondamente gli intercolumnii, che da un *minimum* di m. 1.16 salgono ad un massimo di 1.88. A queste anomalie metriche rispondono anomalie formali; le corde e le saette degli archi sono diseguali, ed invece di avere archi normali a tutto sesto se ne osservano alcuni sformati e gibbosi di fianco. Sopra questi otto archi sorretti dalle colonne si lancia una cupola a spicchi, che prende la forma precisa di un ombrello aperto. Invece fra il tamburo perimetrale e le colonne gira un atrio, su cui è voltata una copertura a quarto di botte, con spicchi rispondenti a quelli della cupola centrale. Formano da tirante fra il tamburo perimetrale e le teste di colonna dei grossi

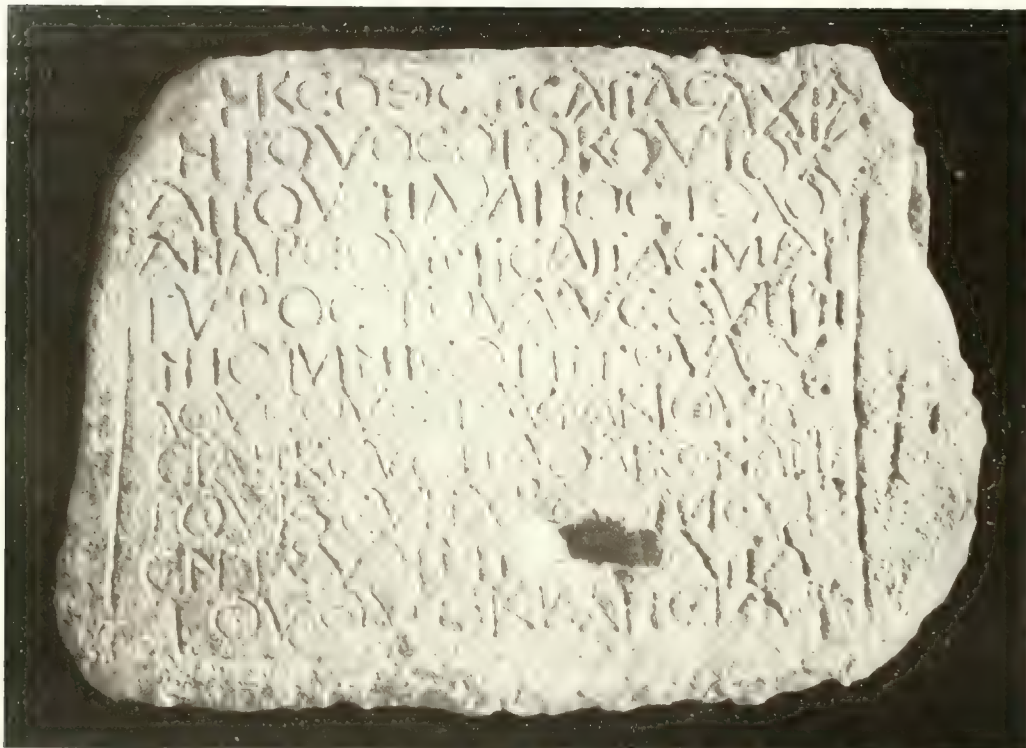


Fig. 21.

prismi monoliti. Di questo particolare veggasi il ricordo alla figura 8. Dal corpo circolare della fabbrica, che ha una unica porta a NNO, si dipartono due bracci o passaggi verso SE (lungh. m. 2.75) e verso SO. (lungh. m. 3.68), ambedue di eguale largh. (m. 2.45).

Il primo serve oggi a mettere in comunicazione colla cattedrale, il secondo è cieco. Ma senza larghi assaggi nei muri io non oso pronunciarmi sull'età e la ragione di queste due braccia di fabbrica.

L'unico elemento decorativo del monumento è dato dai capitelli e sommarelli, che però sono stati così rovinati e velati da secolari dealbamenti, che ben poco si vede della parte ornamentale; ed ai pochi studiosi che in fretta visitarono il Battistero sfuggì ogni particolare. Così io ho potuto farvi in poche ore, col solo sussidio di molta pazienza e con lavaggi a spugna semplice, parecchie scoperte, che qui espongo.

Sul pulvino di SO è scolpita nelle quattro fronti l'iscrizione che è stata riprodotta con lezione errata per primo dall'Ughelli: *Ital. Sacra*, vol. IX, pag. 670, e



Tav. II. Colle di S. Severina, da Levante.

più correttamente dallo Schultz (*Denkmaeler*, II, pag. 351), e dal Jordan (*op. cit.*, pag. 3, estr.), ma pur sempre con errori paleografici. Sono ora lieto di poterne dare il facsimile col testo preciso e definitivo (fig. 9), osservando che le lettere sono disuguali di modulo ed alte da 5 a 6 centimetri.

+ *Ἰωάννης ὁ ἁγιώ(τατος) ἀρχιεπίσκ(ο)π(ο)ς*
κατεσκεύασεν ης (=εἰς) ἰνδικ(τιῶνα) ιγ.

Si ponga mente alla formola « Archiepiscopus sanctissimus », formola della chiesa orientale, che nella latina compete al solo Sommo Pontefice. Oggi ancora permane in bocca al popolino ed al piccolo clero della diocesi severinate questa reliquia della bizantinità, che tende ormai a scomparire; ed io stesso ho sentito chiamare l'Arcivescovo cogli epiteti di Santissimo e di Santità. Codesto arcivescovo

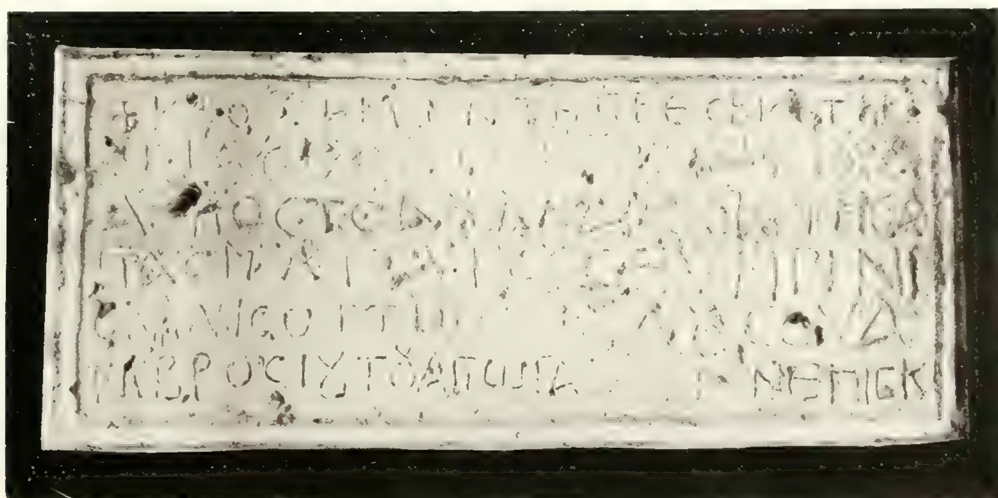


Fig. 22.

Giovanni ci è noto esclusivamente per questo titolo; che egli s'abbia ad identificare con un suo omonimo, intervenuto nel 1129 alla coronazione di re Ruggero in Palermo (Taccone-Gallucci, *Regesti*, pag. 425) non credo assolutamente, essendo il Battistero opera senza dubbio prenormanna. Si pensò da taluno che a lui debbasi la erezione del monumento, la cui data sta nascosta nell'indizione XIII, dalla quale però non è possibile ricavare l'anno esatto (1). La scoperta mia particolare, che qui appresso divulgo, mi fa invece ritenere, che il monumento sia sorto lentamente, sotto due ed anche più arcivescovi.

Giovanni pose il suo nome nel pulvino, a ricordo di quella parte dell'opera da lui compiuta. Anche a Ravenna ed altrove abbiamo nelle basiliche monogrammi di imperatori e di arcivescovi, ma i poveri presuli di S. Severina non pare dispo-

(1) Se l'arcivescovo Giovanni è del sec. IX, la data potrebbe essere 815, 830 o 890, tenendo conto dell'interruzione del dominio arabo, 840-885. Se è del secolo precedente, si può fare lo stesso computo per quindicine. Ma si cammina sopra un terreno troppo incerto, per trarne conclusioni sicure. Ci potrebbe soccorrere la paleografia, e meglio ancora il modo di datare nei titoli e nei documenti della Calabria bizantina, se esso fosse stato argomento di uno studio analitico, che manca completamente.

nessero di mezzi potenti per condurre rapidamente a termine un monumento modesto, quale era il nostro, che dobbiamo ritenere sorto lungo il pontificato di due o più arcivescovi.

Il capitello di Nord in calcare, porta rozzissime decorazioni, che a stento s'intravvedono attraverso i fitti strati di calce lattea. Ho scorto sopra le fronti laterali due figure floreali di tulipano stilizzate, e nel fronte interno una croce equilatera trionfante in mezzo a due giragli (fig. 10).

Il sommarello di Sud a forma di piramide tronca, è decorato su tutti i lati; il vicario Mons. Pujia richiamò su di esso la mia attenzione, avendovi scorto lettere e simboli, senza però riuscire a nulla comprenderne. Il disegno (fig. 11) riproduce la faccia principale del cuscino, con croce di Malta in disco affiancato da due

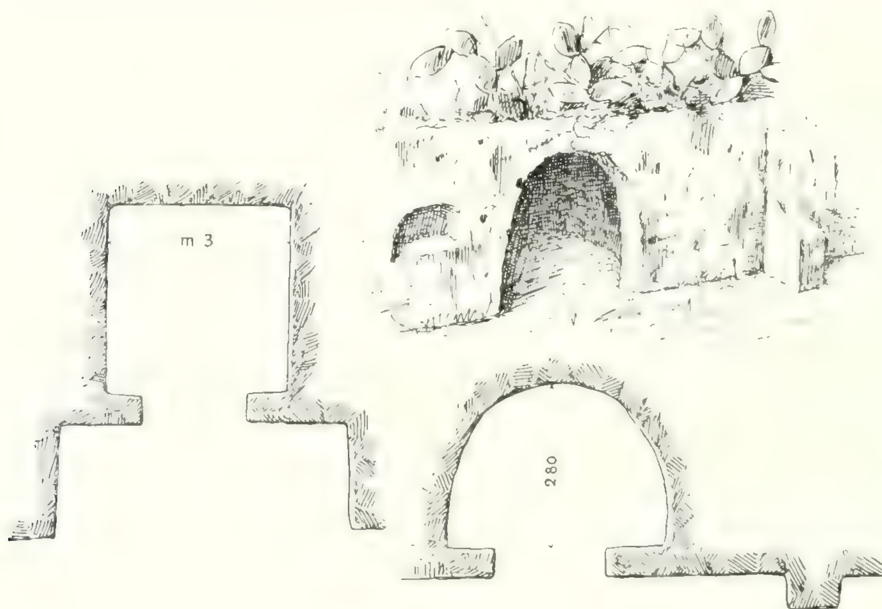


Fig. 23.

colombe, una delle quali legata da un nastro al collo. Il lavoro di incisione, e non di scoltura, è anche qui condotto penosamente, e così le lettere, sparse un po' ovunque. Sciolte dai nessi e dalle abbreviazioni, esse mi danno la lezione seguente:

+ Θ[εοτόκ]ε βοήθη Θε[ο]δώρῳ ἀρχ[ιε]πι[σκόπ]ο[υ]

Balza fuori da questo titoletto commemorativo il nome di un nuovo arcivescovo, sconosciuto sin qui nella serie severinate, il quale di poco dovette precedere o seguire Giovanni, se ambedue hanno contribuito alla erezione del Battistero. Sul fronte opposto dello stesso cuscino veggonsi tre palmette od alberelli, rozzamente eseguiti in cavo (fig. 12).

È da notare che il tirante corrispondente a questo pulvino, ne copre ed oblitera quasi per intero la decorazione del fronte interno, consistente in giragli. Esso sembra una aggiunta o riattazione posteriore, formante un pezzo distinto dal pulvino, mentre in tutti gli altri il tirante monolito funge colla sua testata da cuscino agli archi. In fine, va notato che l'abaco del capitello dorico è in due fronti decorato di circoli, e nelle due altre di giragli, tutti aggiunti quando il capitello fu messo in opera nel Battistero (fig. 13).

Oggi il Battistero è debolmente illuminato da una fenestra moderna, aperta all'estremità del braccio di occidente, e da un finestrino a trafori inserito nell'alto della cupola a NE; questo è antico e probabilmente in posto; ma causa le superfetazioni degli ultimi secoli la chiudenda è stata forse rotta, ed in parte obliterata dagli intonachi per modo, che dall'interno se ne vedeva solo la parte inferiore. Il sig. R. Carta è salito sul tetto e dallo esterno ha potuto rilevare la forma di apertura che qui si riproduce (fig. 14); l'arco è a mattoni e conci lapidei; negli sguanci si vede l'intonaco primitivo con graffiti e la chiudenda in calcare, rotta ai margini, parve al sig. Carta un pezzo antico, ma riadattato posteriormente; egli ha riconosciuto altre due fenestre analoghe nella cupola, che non si vedono dall'interno, perchè murate. Non v'è dubbio pertanto che nella cupola si aprissero quattro di codeste fenestre, in direzione dei punti intermedi, e quattro più basse e più grandi nel sottostante corpo cilindrico dell'atrio in corrispondenza ai punti cardinali. A confermare questa disposizione è venuta a proposito la scoperta fatta da Mons. A. Pujia, di una intera lastra in calcare a trafori, murata ed obliterata nel tamburo dell'atrio, e visibile oggi nella ritirata dei canonici attigua alla sagrestia; ed una seconda in posto osservasi nel lavabo, pure contiguo alla sagrestia. La prima e meglio conservata, produco alla fig. 15; essa è munita di quattordici fori circolari per il passaggio di luce ed aria. Cosi agli otto intercolumni rispondevano otto fenestre, quattro nel tamburo e quattro nella cupola. Una disposizione analoga osserviamo in S. Vitale di Ravenna, in S. Fosca di Torcello, in S. Sofia e S. Irene di Costantinopoli, ed in quasi tutte le costruzioni a cupola centrale dell'oriente e dell'occidente. Quanto poi alla foggia delle chiusure non occorre io soggiunga, come esse fossero in calcare, in marmo, in alabastro diafano ed in piombo; e come tale sistema tragga origine dai cemeteri cristiani, e precisamente dai *clathra*, che sbarravano le bocche degli arcosoli, od almeno di quelli più venerandi. Essi passarono ai Bizantini ed anche ai Normanni, dopo dei quali si diffonde l'uso del vetro, prima rarissimo e limitato a piccoli rulli che chiudevano gli occhi delle chiusure (1). Il disegno e la forma dei trafori erano svariati e formavano

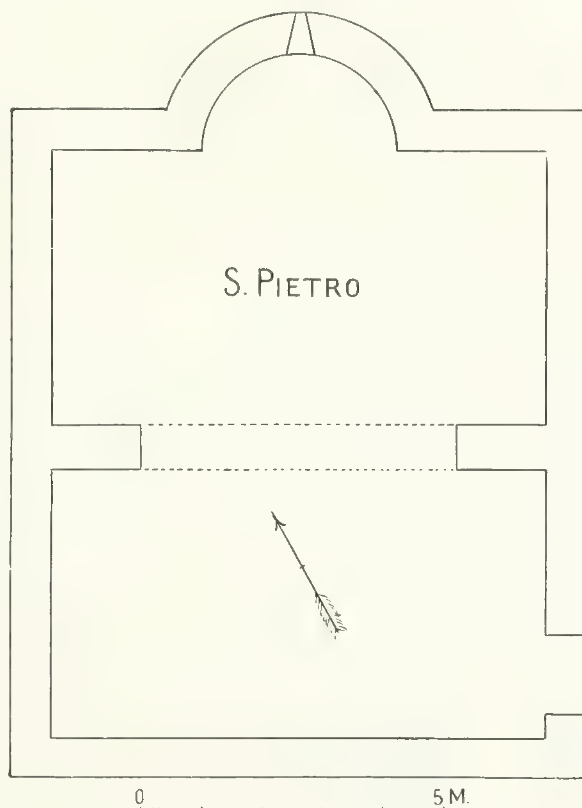


Fig. 24.

(1) Veggasi per tutto ciò l'HOLTZINGER, *Die altchristliche Architektur*, pag. 65-71; e la interessante nota di A. SALINAS, *Trafori e vetrate delle chiese medioevali in Sicilia*, nell'opera: *Centenario di M. Amari*, vol. II, pag. 495 e segg.

vaghe combinazioni; il nostro esemplare di S. Severina, molto semplice, richiama assai da presso quelli di S. Lorenzo in Roma, attribuiti al VI secolo, e di S. Vitale in Ravenna.

A completare queste notizie conviene soggiungere come il fonte battesimale, oggi collocato nel braccio di occidente, ed avente forma di pila dall'acqua santa con gambo costolato e fogliami, e con tre protomi di leone che ne sorreggono il dado di base, parmi opera del sec. XVI, ma rozza e senza valore d'arte. Codesto dunque non era il fonte antichissimo, e l'indagine futura dovrà essere rivolta ad indagare se la conca primitiva si aprisse nel centro del pavimento sotto la cupola, ovverossia avesse forma di pila (1). Ritengo invece antico un grande puteale in calcare rosso di durezza marmorea con cannellature verticali e cornice, ma di ordinario lavoro; potrebbe però anche darsi che esso sia una imitazione dell'antico (trapezofori).

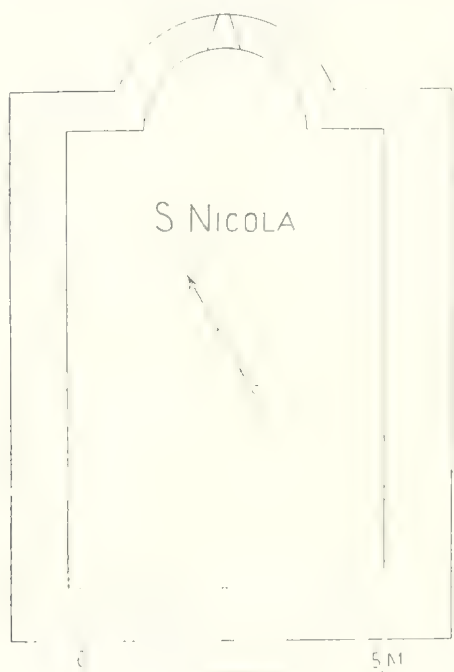


Fig. 25.

Osservo, per ultimo, che il dislivello odierno fra il piano interno del Battistero e quello esterno della piazzetta è di circa metri 1,20, ed anche a questo riguardo occorrerà una serie di tasti per fissare i due livelli antichi e la loro reciprocanza. Infine, converrà vedere se il Battistero fosse completamente isolato, ciò che ritengo più probabile, od in quali rapporti fosse con una supposta chiesa colà esistente ed anteriore di parecchi secoli alla attuale, eretta da Ruggero di Stefanuzia (1274-95).

Quando è sorto il Battistero ed a quali forme ci riconduce esso? È questo il più grave problema monumentale di S. Severina. Che esso sia prenormanno e dovuto ai Bizantini, pare l'opinione più attendibile. Sui battisteri esiste una copiosa bibliografia, dalla quale attingo le precipue notizie che fanno al caso nostro.

Dal secolo V in poi i Battisteri sono d'ordinario edifici autonomi sorgenti in prossimità delle rispettive basiliche, di forma centrale, cioè rotonda o poligonale, con vasca da immersione (*fons*, *piscina*) al centro, talvolta anche sotto forma di *labrum* o bacino, adorno di figure simboliche in bronzo, argento e persino in oro; talvolta il pavimento e la cupola sono decorari di mosaici. Poichè il battesimo per immersione, al quale si riconducono tutte codeste forme, scompare interamente col sec. XI, ne consegue che il Battistero a cupola cessa od è già cessato ai tempi normanni, donde la necessità anche per quello di S. Severina di assegnargli una data anteriore al mille circa.

Dei molteplici esempi che potrei addurre, tengo presenti quei pochi che più al caso nostro convengono. Per sontuosità di forme costruttive e decorative eccel-

1) Da saggi eseguiti dal Carta risulta che a 20 cm. sotto il piano attuale vi è un pavimento di buon coccio pesto. Al centro nessuna traccia di abbassamento. Questo pavimento, che al Carta parve originale, è stato parzialmente squarciato da qualche tomba del seicento.

lono quelli del Laterano in Roma e di S. Giovanni in Fonte in Ravenna. Più modesta S. Maria di Nocera (1), quello di S. Sotere a Napoli (2) e S. Fosca di Torcello (3). Di queste tre ultime chiese la prima è battistero del sec. V con cupola centrale, e coppie di colonne sorreggenti una volta a botte interna, e circolare nel suo insieme; la seconda, del V secolo, unico esempio di cupola centrale impostata



Fig. 26.

su di un corpo quadrato; la terza, pure battistero poligonale a cupola, del 1008. Così che abbiamo qui gli estremi dell'evoluzione di questo tipo, dalle forme classiche alle bizantine, che col sec. XI interamente scompare.

Debbo altresì aggiungere qualche richiamo sulla cupola a spicchi, particolare costruttivo con scopi più che statici, decorativi. Le cupole a spicchi od a nervature, od ondulate, sono una creazione tutta orientale, forse armena; il primo gran-

(1) Holtzinger, *Altchristl. Architektur*, pag. 215-216.

(2) Bertaux, *L'art dans l'Italie meridionale*, pag. 40.

(3) Essenwein, *Christlicher Kirchenbau und byz. Baukust*, pag. 118-19.

dioso tentativo si effettua in S. Sergio e Bacco in Costantinopoli (circa 527) (1), ma non ebbe molto seguito. Il Rivoira (2) tende a rivendicare origini classiche anche alle cupole bizantine; così a quella di S. Sofia, che è a sesto scemo, con nervature visibili nell'intradosso; ed a S. Sergio e Bacco, il cui autore « trasse così larga- « mente dal ninfeo liciniano [di Minerva Medica] da far scrivere allo Choisy, che « i piani delle due fabbriche appaiono calcati l'uno sull'altro ». Ma quando pure si voglia consentire nella tesi dell'illustre critico d'arte, è certo che la cupola ci appare come speciale creazione orientale-bizantina, che con movimento di ritorno viene poi diffusa, come vedremo, anche nel Mezzogiorno dell'Italia. Piccole cupole a costole interne ed esterne ebbero anche gli Arabi, da cui si svilupparono poi le note calotte a stalagmiti (3); e forse anche per queste si deve ricorrere ad una fonte comune asiatica. Quelle del Mezzogiorno italiano, non molto frequenti, secondo l'autorevole avviso del Bertaux (*op. cit.*, pag. 376-77), sono prodotti sporadici di un'influenza orientale; nella Puglia sorge bensì sullo scorcio del sec. XII una quantità di piccole chiese a cupola, che in parte si appoggiano a tradizioni tectoniche locali, ma di preferenza sono dovute ad influssi bizantini; esse trovano la più alta espressione nella cattedrale di Molfetta.

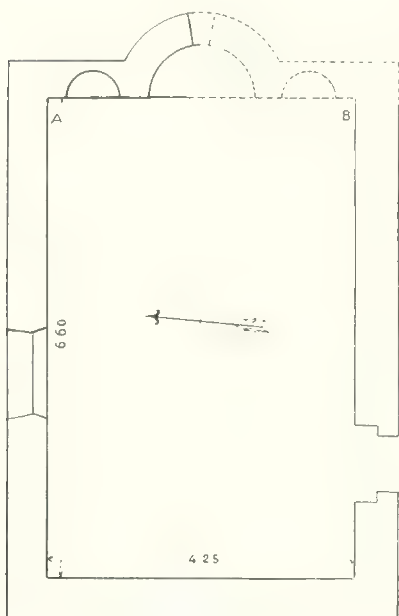


Fig. 27.

La cupola di S. Severina è un raro esempio a spicchi senza costole; sorta in un ambiente esclusivamente bizantino, e tenendo conto delle sculture dei capitelli e dei pulvini, io la colloco nei secoli IX-VIII, alla quale epoca molto lata vanno per conseguenza assegnati i due arcivescovi Giovanni e Teodoro. L'arte però fa l'impressione di una grande povertà formale e tecnica; gli intonachi seriori non ci consentono di dire se la cupola sia a getto od a filari concentrici o spiraliformi di conci. Ma la irregolarità degli intercolumni, la deformazione degli archi corrispondenti, l'infantile disegno e la pessima esecuzione degli ornati dei capitelli e dei cuscini denotano artisti provinciali, che sentono la grandezza dell'arte bizantina, ma non la sanno tradurre in forme corrette. Più che dei veri architetti presiedettero a questo lavoro dei buoni capimastri, più che degli scultori dei rozzi intagliatori, che le finezze e le risorse dell'arte e della tecnica della prima età aurea bizantina conobbero solo per lontano riverbero. Ma alla forma essi non sacrificarono la solidità, escogitando ingegnosi espedienti, come quello dei tiranti monoliti, per legare solidamente la cupola centrale col tamburo esterno. La solidità dell'opera è stata messa a dura ma felice prova da circa dodici secoli di moti sismici, che non determinarono lesioni di sorta.

(Continua). P. Orsi.

(1) Diehl, *Justinien et la civilisation byzantine au VIe siècle*, pag. 325-330; Choisy, *Hist. de l'architecture*, II, pag. 21-22. Id., *L'art de bâtir chez les Byzantins*, pag. 68: « Le costole agiscono contro la deformazione della volta ed i rientranti permettono alla cupola di adagiarsi direttamente sulla base ottagona ».

(2) *Le origini dell'architettura lombarda*, pag. 94-96.

(3) Saladin, *Manuel d'art musulman. L'architecture*, pag. 120-126.

Tav. I.



1



5









6

I NIELLI DELLA MARUCELLIANA DI FIRENZE.

CONTRIBUTO ALLA STORIA DELLA CALCOGRAFIA.



NELLA rapida relazione da me pubblicata sul « Bollettino d'Arte » dell'agosto 1911, intorno alla raccolta di stampe della R. Biblioteca Marucelliana, accennai pure ad alcune rare *prove di niello su carta* ivi conservate. Di queste prove di niello appunto intendo in particolar modo di occuparmi nel presente articolo, essendovene diverse affatto sconosciute che potrebbero offrire qualche nuovo e non trascurabile elemento per la storia dell'Arte calcografica.

Incominciando dalle prime dieci stampine, dette comunemente *nielli* — attaccate sul primo foglio del volume I — di cui offro le nitide riproduzioni eseguite dal signor V. Perazzo nelle tav. I e II — dirò subito che di esse soltanto i n. 1, 3, 5 e 10 possono considerarsi *vere prove di niello su carta*. Quelle coi n. 2, 4, 6, 7, 8 e 9 sono semplici stampe, eseguite ad imitazione dei veri nielli, per servire di modello agli orefici del secolo XVI. Ha errato per conseguenza il Duchesne (1) nel classificarle fra le prove di niello su carta.

A maggior chiarezza stimo opportuno descrivere per ordine di numero le stampine in parola, facendo su ciascuna le relative osservazioni.

N. 1. (Tav. I). **Concerto di tre amorini**, con a sinistra un cane in riposo.

Lunghezza mm. 39, altezza mm. 30 (2).

Prova su carta ottenuta dalla placchetta d'argento avanti d'essere niellata, come può rilevarsi, non solo dalle traccie dei due fori nel lato superiore — che servivano per fissare la placchetta stessa sull'oggetto in cui doveva applicarsi — ma altresì dalla speciale tecnica del tratteggio; netto e deciso nei contorni; sottile, fitto e con andamento parallelo nelle parti modellate; più sentito ed incrociato nel fondo, allo scopo di renderlo atto di ricevere in maggior quantità la pasta di niello per ottenere il rilievo delle figure.

La squisita eleganza e purezza del disegno, il carattere delle testine, in ispecie dell'amorino che suona la cornamusa, rivelano indubbiamente la mano di un valente orafo-artista fiorentino del quattrocento che potrebbe essere Maso Finiguerra o

(1) DUCHESNE AINÉ, *Essai sur les Nielles, gravures des orfèvres florentins du XVe siècle*, Paris, 1826 (N. 220-358-359-362-356 e 360).

(2) Credo utile di dare le esatte misure a millimetri, poichè le dimensioni delle riproduzioni non corrispondono a quelle degli originali. Questa prova di niello fu già riprodotta per la prima volta dal ch. Dr. Paul Kristeller nel *Jahrbuch der k. Preuss. Kunstsammlungen*, XV, 1894, pag. 100, Tav. I, n. 1.

me d'Antonio Pollaiuolo. Ad ogni modo questo grazioso lavoro, sia per la tecnica, sia per lo stile, appartiene all'autore del niello esistente nella raccolta del B.ne Edm. Rothschild, descritto dal Dutuit (1) al n. 397, dichiarandolo l'unico esemplare conosciuto (2); come pure ha perfetta analogia con l'altro niello della stessa tecnica che il Dutuit descrive al n. 410, dandone la riproduzione a pag. 214.

Sembra infine che questa prova di niello posseduta dalla Marucelliana possa considerarsi come l'*unico esemplare* conosciuto, non essendo metodicamente catalogato nè dal Duchesne, nè dal Passavant, nè dal Dutuit, nè dagli altri scrittori che si sono occupati di nielli.

N. 2. (Tav. I). **Il trionfo di Marte e Venere.** La iniziale P è segnata nel globo sul quale posa Cupido.

Lunghezza mm. 94, altezza mm. 59.

Stampa di *Peregrino da Cesena*, eseguita a imitazione di niello.

Quantunque il Duchesne (n. 220) ed il Dutuit (n. 679) (3), il quale ne dà pure la riproduzione a pag. 316, descrivono questa splendida stampa, fra le prove di niello su carta, tuttavia deve considerarsi come semplice incisione ottenuta col sistema ordinario, trovandovisi la lettera P impressa per il verso della scrittura, mentre se si trattasse di una prova di niello sarebbe necessariamente venuta stampata a rovescio. Su questa particolarità credo bene d'insistere, prima di proseguire nel mio studio, ritenendola una delle principali caratteristiche per poter distinguere le vere prove di niello, dalle incisioni comuni. Mi torna pertanto in acconcio di riportare qui alcune osservazioni d'indole tecnica da me esposte nel periodico *Arte e Storia*, pag. 154 del 1897, a proposito di una vera prova di niello su carta, conservata nella R. Biblioteca Nazionale di Firenze, portante il motto: PER VOSTRO AMORE, impresso a rovescio (4).

« A meglio persuadersi che questa stampina è una vera prova di niello, basterà « riflettere che se l'artefice in luogo di una placchetta da niellare, avesse avuto « l'intenzione d'inciderla allo scopo diretto di tirarne degli esemplari su carta, « egli avrebbe certamente inciso il detto motto in guisa che sulle stampe riuscisse « impresso pel suo verso, non altrimenti vediamo in altre stampe contemporanee « che portano motti o sigle. E per venire ad un esempio pratico, citerò la famosa « *Pace* in argento niellato, rappresentante l'*Incoronazione della Vergine*, già dallo « Zani attribuita al Finiguerra (5), e conservata nel R. Museo Nazionale del Bargello. « Nella parte superiore della lastra trovasi inciso per il suo verso il distico:

ASSVMPTA · EST · MARIA · IN · CELVM ·
GAVDET · EXERCITVS · ANGELORVM.

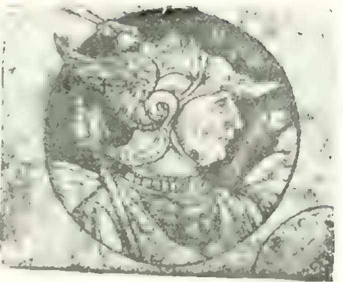
(1) Dutuit Eugène, *Manuel de l'Amateur d'estampes*. Paris, 1888. Tom. I, 2me partie. Nielles.

(2) Se ne può vedere la riproduzione a pag. 42 del recente libro intitolato: *A Short History of Engraving* di A. M. Hind, il quale lo dice appartenere al gruppo dei Nielli attribuiti a Maso Finiguerra.

(3) Veramente il Dutuit, a pag. 310, dichiara di avere classificate le stampe di *Peregrino da Cesena* fra i nielli, non perchè li ritenga per tali, ma sibbene « en raison de leur destination speciale et surtout parce que, dans toutes les collections on a l'habitude de les classer parmi les nielles ».

(4) Se ne può vedere la riproduzione nella *Graphische Gesellschaft-Florentiner Zierstücke*, Tav. XXII, n. 39, Berlin, 1910. Anzi rilevo che il Dr. Kristeller dice essere questo niello *non descritto* finora, mentre invece era già stato da me identificato e descritto ben 13 anni avanti in *Arte e Storia*.

(5) Da parecchi anni e coll'appoggio di documenti, è stata rivendicata a Matteo di Giovanni Dei. Io ritengo però che il disegno della superba composizione possa essere stato fornito all'incisore



10



7



8



9


180
162
182 bis
181
155
186
187
184
189
191
195
193
194
198
197
196 B
199
202
201
204
203
207
205
206
209
210
211

« appunto perchè la placchetta fu eseguita espressamente per essere niellata, e per « conseguenza nell'unica prova su carta (1) fattane dallo stesso artista innanzi di « spalmarvi sopra il niello) il detto distico trovasi impresso in senso inverso, cioè « da destra a sinistra. Del resto è noto che quando trattasi di prove di nielli non « è possibile trovarne diversi esemplari, come avviene delle incisioni ordinarie, « inquantochè l'orafo-artista si limitava a trarne soltanto qualche impronta o sulla « creta o sullo zolfo, ovvero sulla carta per suo esclusivo uso, cioè per poter « meglio rendersi conto del risultato del proprio lavoro innanzi di applicarvi la « pasta, che costituiva il niello o lo smalto ».

N. 3. (Tav. I). **Giovanetto alato** (Cupido?) giacente da destra a sinistra su di un terreno roccioso; ai suoi piedi una cicogna che gli morde la parte pudente (2).

Lunghezza mm. 40, altezza mm. 26.

Anche questa stampina è una vera prova di niello, presentando le stesse caratteristiche che si riscontrano nell'altra descritta al n. 1. Essa è affatto sconosciuta al Duchesne. Il Dutuit al n. 395, accenna ad una prova di niello simile esistente nella Collezione Durazzo con l'*Amour couché dans un paysage*, senza descriverla nè darne la riproduzione, diguisachè non è possibile accertarsi se trattasi di un esemplare identico a questo della Marucelliana, tantopiù che non corrispondono nemmeno le dimensioni. Tuttociò aumenta l'interesse e la rarità di questa enigmatica stampina che ha tutti i caratteri di un lavoro fiorentino del secolo XV.

N. 4. (Tav. I). **Arabesco o candelabra** simmetrica con satiro e satiressa. In basso è segnata la iniziale P pel suo verso normale.

Altezza mm. 77, larghezza mm. 35.

Duchesne, n. 358; *Passavant*, V, p. 217, n. 64; *Dutuit*, n. 702.

Incisione di *Peregrino da Cesena*, eseguita a imitazione di niello, per le stesse ragioni da me esposte nella descrizione del n. 2.

N. 5. (Tav. I). **Combattimento fra due cavalieri**; ambedue, coperti d'arme bianca con visiera calata, si slanciano l'uno contro l'altro, brandendo la spada con la mano manca. Sopra di essi svolazzano due banderuole; in quella a sinistra leggesi scritto a rovescio: ANIBAL DI CHARTAGINE ed in quella di destra: SCIPIONE AFRICANO. Sul davanti nel mezzo latra un cane volto a sinistra.

Lunghezza mm. 62, altezza mm. 50.

La particolarità dei nomi scritti a rovescio e dei cavalieri che stringono la spada con la mano sinistra, non lasciano dubbio che siamo di fronte ad una vera prova di niello.

da Fra Filippo Lippi. Difatti il carattere delle teste, lo stile delle pieghe, in ispecie degli angioli musicanti, hanno stretta affinità con quelle degli angioli dipinti da Fra Filippo nell'*Incoronazione della Madonna* nel Duomo di Spoleto e con quelli dell'altra *Incoronazione*, conservata nella Galleria Antica e Moderna di Firenze. Anzi il manto del Santo Vescovo inginocchiato di tergo sul dinanzi di questa tavola, è quasi identico a quello del Santo inginocchiato a sinistra della Pace niellata. Matteo Dei fu certamente un abilissimo orafo, ma d'altra parte non ci risulta con certezza se egli incidesse dalla propria invenzione ovvero su disegni di altri artisti. Ad ogni modo la questione meriterebbe di essere approfondita con la ricerca di ulteriori documenti.

(1) Quest'unica prova su carta, frammentata nella parte superiore sinistra, conservasi tuttora nella Biblioteca Nazionale di Parigi, dove la scopriva lo Zani nel 1797. Di essa se ne può vedere una nitida riproduzione in fototipia alla Tav. 2ª della recente pubblicazione del BUCHOT: *Chefs-d'œuvres et Pieces uniques* del Museo Nazionale di Parigi. Anche il DUTUIT, a pag. 128, ed il DELABORDE a pag. 14 del suo libro: *La Gravure avant Marc-Antoine*, ne danno delle buone riproduzioni.

(2) Tale rappresentazione non si trova nell'arte classica; è perciò da supporre ch'essa abbia un significato allegorico.

Il Duchesne (n. 278), il Passavant (n. 77) e il Dutuit (n. 501) descrivono una prova di niello con l'identico soggetto, se non che, dalla riproduzione che ne dà il Dutuit a pag. 235, si può constatare che è molto diversa da questa della Marucelliana. Difatti in ciascuno dei tre esemplari citati dal Dutuit come esistenti nei gabinetti di Parigi, di Londra e di Berlino, mancano i nomi sulle banderuole, manca il cane e vi è di più un alberetto sul lato sinistro; inoltre i due guerrieri tengono la spada l'uno alzata e l'altro abbassata, mentre sull'esemplare della Marucelliana la tengono ambedue alzata. Infine anche il formato è in senso inverso, sebbene le dimensioni corrispondono. Date queste sostanziali differenze è indubitato che l'esemplare della Marucelliana deriva da un'altra placchetta sconosciuta e per conseguenza, fino a prova contraria, può considerarsi *unico*.

Il disegno corretto e sicuro, le attitudini ardite e fiere dei combattenti, le forme piene e vigorose dei cavalli impennati, rivelano la mano di un artista fiorentino del sec. XV molto vicino ad Antonio Pollaiuolo. Questa stampina ha servito evidentemente di modello all'incisore bolognese che incise l'altra riprodotta dal Dutuit, semplicizzata nei particolari e ridotta in formato per traverso invece che per alto, com'è l'originale.

N. 6 (Tav. I). **Arabesco simmetrico**; in alto due ippocampi ed in basso due pegasei. Nel centro su di uno scudetto è segnata la solita iniziale P ed in due cartelle laterali sono ripetute le lettere S. C.

Altezza mm. 75, larghezza mm. 35.

Duchesne, n. 359; *Passavant*, V, n. 65; *Dutuit*, n. 703.

Il Dutuit a pag. 328 ne dà anche la riproduzione.

Tanto questa stampina come le quattro che susseguono fino al n. 9 appartengono a *Peregrino da Cesena* e sono eseguite ad imitazione dei veri nielli, allo scopo di offrire dei modelli agli orefici contemporanei, come ho già accennato descrivendo la stampa n. 2.

N. 7 (Tav. II). **Arabesco simmetrico** con satiressa che allatta due bambini. In alto nel centro di una cartella è segnata la solita iniziale P.

Altezza mm. 72, larghezza mm. 43.

Duchesne, n. 362; *Passavant*, n. 68; *Dutuit*, n. 704.

N. 8 (Tav. II). **Arabesco simmetrico** con sfinge che soffia in due trombe. In basso fra due satiri è segnata la iniziale P.

Altezza mm. 84, larghezza mm. 35.

Duchesne, n. 356; *Passavant*, n. 62; *Dutuit*, n. 700.

Il Dutuit a pag. 323, ne dà anche la riproduzione.

N. 9 (Tav. II). **Arabesco simmetrico** con gli attributi di Nettuno.

Altezza mm. 74, larghezza mm. 43.

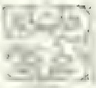
Duchesne, n. 360; *Passavant*, n. 66; *Dutuit*, n. 612.

Il Dutuit, che riproduce questa stampina a pag. 266, la dichiara uno dei migliori lavori di Peregrino da Cesena, malgrado non vi sia segnata la iniziale P.

N. 10 (Tav. II). **Busto di guerriero dentro formella circolare**. Ha l'elmo alato ed una testa di cherubino sul petto; tiene una mazza ferrata sulla spalla destra.

Larghezza mm. 32, altezza mm. 27.

Il Dutuit a pag. 258 riproduce una prova di niello su carta da lui posseduta (che descrive al n. 571) rappresentante due busti di guerrieri affrontati e avente tutta la maniera pollaiuolesca. Alla stessa mano sembra appartenere la stampina della Marucelliana, che, fino a prova contraria, deve considerarsi come unico esemplare, non essendo conosciuto nè dal Duchesne nè dal Dutuit. Vero è che il





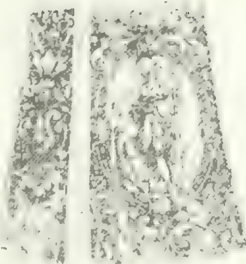












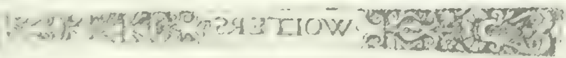


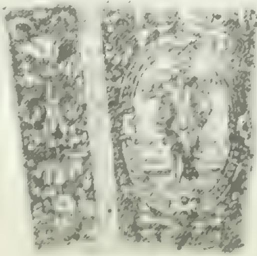


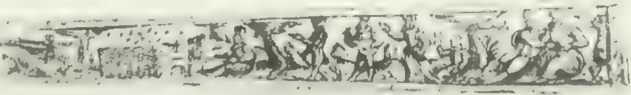














Duchesne al n. 336 descrive un niello, composto di due formelle circolari con due busti di guerrieri affrontati, di cui quello a sinistra avente una mazza ferrata sulla spalla, corrisponderebbe a questo della Marucelliana, ma senza vederne la riproduzione non è possibile affermare se le due stampine siano veramente identiche.

Passeremo ora ad esaminare le altre prove di niello su carta, contenute nel vol. CIII della medesima raccolta. Si tratta di ben 27 stampine (1) attaccate, con una certa simmetria, sull'ultimo foglio del detto volume di cui offro la riproduzione, ridotta di due terzi, alla Tav. III, numerate dal 180 al 211, compresevi sei incisioni ordinarie (2). Sembra però che il benemerito raccoglitore settecentista, seguendo il gusto dell'epoca, non desse a questi cimeli calcografici, tutta l'importanza che meritano, avendone alcuni ritagliati ed altri attaccati a rovescio (3), come può constatarsi dalla Tavola III. Tale barocca sistemazione, che in oggi sarebbe pericoloso modificare, non permette di rendersi esatto conto di alcuni pezzi per essere divisi in due parti. Ad ogni modo ho procurato di rimediare all'inconveniente valendomi delle singole riproduzioni, eseguite dal bravo sig. Perazzo, per ricongiungere insieme i pezzi che vennero arbitrariamente divisi. Le riproduzioni sono tutte di un buon terzo più grandi degli originali allo scopo di poterne meglio studiare i minuziosi particolari.

Eccone la descrizione in ordine numerico:

N. 180 (Tav. V). **Formella decorativa**, con figura virile simboleggiante il *Fuoco;* sotto di essa leggesi la parola IGNIS scritta a rovescio, particolarità che ci assicura essere questa impressione tirata da una placchetta d'argento, prima di essere niellata per decorare il manico di un coltello.

Altezza mm. 28, lunghezza mm. 15.

Maniera del Francia. Niello sconosciuto al Duchesne e al Dutuit.

N. 181 (Tav. IV). **Formella a foggia di nicchia** con gruppo di quattro figure ed un cammello.

Altezza mm. 32, larghezza mm. 12, in basso mm. 10.

Prova di niello per manico di pugnale; di scuola fiamminga del sec. XVI; da ricongiungersi coi nn. 186 e 209 (Tav. VI).

Niello sconosciuto al Duchesne e al Dutuit.

N. 182 (Tav. IV). **Formella** sagomata nella parte superiore e decorata nel centro di un ovale con figurina.

Altezza mm. 15, larghezza mm. 10.

Prova di niello tirata da una placchetta d'argento per manico di coltello, da ricompletarsi col n. 185 (Tav. VI). Lavoro fiammingo del secolo XVI.

Niello sconosciuto al Duchesne e al Dutuit.

N. 182-*bis* (Tav. IV). Altro esemplare del niello precedente.

Altezza mm. 15, larghezza mm. 10.

Da ricongiungersi col n. 189 (Tav. VI).

(1) Effettivamente le prove di niello si riducono a 22 in seguito al ricompletamento dei pezzi che furono inconsultamente separati. Difatti il n. 181 deve ricongiungersi col n. 209; il n. 182 col n. 185; il n. 182-*bis* col n. 189; il n. 183 col n. 206; il n. 184 col n. 197. Vedi Tav. VI.

Vi sono altresì dei pezzi duplicati, p. es.: il n. 182 è il duplicato del n. 182-*bis*; il n. 186 è il duplicato del n. 187; il n. 185 è il duplicato del n. 188 e il n. 200 è il duplicato del n. 208.

(2) Le incisioni ordinarie sono le seguenti: il n. 192 di E. Aldegrever; i nn. 193, 194 e 211 di G. Pencz; il n. 207 di V. Solis; ed i nn. 196, 196-*a* e 197-*b* frammenti di una cartella decorativa di scuola fiamminga del secolo XVI.

(3) I pezzi attaccati a rovescio sono quelli portanti i nn. 182-*bis*, 186, 187, 188, 200, 208.

N. 183 (Tav. V). **Targhetta** rettilinea rastremata nella parte inferiore; dentro una nicchia trovasi la figura della *Temperanza*, con sotto la parola TEMPRA scritta a rovescio ed in alto la parola CHARITAS pure impressa in senso contrario e che si riferisce al gruppo della Carità rappresentata nel n. 206, col quale va ricongiunto (Tav. VI).

Altezza mm. 45, lunghezza mm. 12, in basso mm. 9

Lavoro italiano del sec. XV. Niello sconosciuto al Duchesne e al Dutuit.

N. 184 (Tav. V). **Formella** rettilinea rastremata nella parte inferiore; dentro una nicchia è rappresentata la figura della *Pazienza* con sotto la parola PATIENT impressa in senso inverso; in alto la parola SPES, pure a rovescio, che si riferisce alla figura rappresentata nel n. 197 col quale deve ricongiungersi (Tav. VI).

Prova tratta da un niello italiano del sec. XV servito per decorare un manico di coltello.

Altezza mm. 45, larghezza mm. 12 e in basso mm. 9.

Niello sconosciuto al Duchesne e al Dutuit.

N. 185 (Tav. IV). **Targhetta** decorativa con fregio che termina a sinistra con l'iniziale M., con la quale comincia il nome MAGDAIEN che trovasi nell'altro esemplare completo descritto al n. 188.

Lunghezza mm. 25, altezza mm. 8.

Lavoro fiammingo del sec. XVI. Deve ricongiungersi col n. 182 (Tav. VI).

Niello sconosciuto al Duchesne e al Dutuit.

N. 186 (Tav. IV). **Piccola formella quadrangolare**, ornata di vaso con fiori e quattro volute simmetriche.

Altezza mm. 10, lunghezza mm. 10.

Prova di niello fiammingo del sec. XVI, da riunirsi coi nn. 181 e 209 (Tav. VI).

N. 187 (Tav. IV). Altro esemplare in tutto simile al precedente n. 186.

N. 188 (Tav. IV). **Targhetta** rettilinea, alquanto rastremata nel lato sinistro, con fregio ornamentale interrotto nel mezzo da una cartella in cui leggesi il nome MAGDAIEN impresso in senso inverso, circostanza che ci accerta trattarsi di una prova di niello. — Lunghezza mm. 82, larghezza mm. 6 × 5.

Niello fiammingo del sec. XVI da riunirsi al n. 182 (Tav. VI).

N. 189 (Tav. IV). **Targhetta** in tutto simile alla precedente, soltanto nella cartella leggesi il nome WOLTERS pure impresso a rovescio.

Lunghezza mm. 82, larghezza mm. 6 × 5.

Prova di niello fiammingo del sec. XVI da riunirsi col n. 182-*bis* (Tav VI).

N. 190 (Tav. V). **Fregio** rettangolare con sei graziosi puttini che s'intrecciano fra le volute dei fogliami.

Prova di niello tirata da una targhetta d'argento.

Lunghezza mm. 65, altezza mm. 7. Maniera del Francia.

Sconosciuto al Duchesne e al Dutuit.

N. 191 (Tav. V). Altro esemplare del niello precedente. In tutto come sopra.

N. 195 (Tav. IV). **Candelabra e formella** decorativa, rastremata nella parte inferiore con figurina dentro cornice ovale.

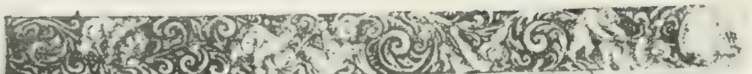
Altezza mm. 28, larghezza superiore mm. 25, inferiore mm. 20.

Sembra la prova di un niello fiammingo del sec. XVI.

N. 197 (Tav. V). **Formella** sagomata nel lato superiore e rastremata in quello inferiore, dove trovasi la figura della *Speranza* dentro una nicchia.

Altezza mm. 43, larghezza mm. 20 × 15.

191



180



190



206



183



197



184



205




182 bis
189


206


181
186
209


197
184


185


188

Prova di niello italiano del sec. XV per manico di coltello; appartiene al medesimo autore dei n. 183, 184, 205 e 206. Deve ricompletarsi col n. 184 in cui trovasi scritta la parola SPES scritta all'inverso (V. Tav. VI).

N. 198 (Tav. IV). **Formella rettilinea,** rastremata in basso e divisa in due scomparti; in quello superiore vedesi una nicchia con Bacco e Cerere diretti a sinistra, con sotto i loro nomi scritti in senso inverso, circostanza che c'induce a ritenerla una prova di niello. Lo scomparto inferiore è formato da una candelabra simmetrica con ornati e animali.

Altezza mm. 80, larghezza mm. 23 × 18.

Lavoro fiammingo dello scorcio del sec. XVI. È da notare che il gruppo di Bacco e Cerere è copiato dall'incisione di Giov. Muller, eseguita sull'invenzione dello Spranger.

N. 199 (Tav. IV). **Altra formella** simile alla precedente; nella nicchia è il gruppo di Marte che abbraccia Venere, tratto pure da una stampa di G. Muller sull'invenzione dello Spranger. I nomi delle due deità sono scritti sotto in senso contrario. Lo scomparto inferiore ha una candelabra simmetrica composta di ornati e animali.

Altezza mm. 80, lunghezza mm. 23 × 18.

Sembra anche questa una prova di niello fiammingo del sec. XVI, servito forse per manico di coltello.

N. 200 (Tav. IV). **Piccola formella** sagomata da un lato e rettilinea dall'altro; è ornata di un vaso sulle cui anse siedono due figurine affrontate.

Prova da un niello servito per manico di coltello.

Altezza mm. 15, lunghezza mm. 10.

Vedasi altro esemplare al n. 208 (Tav. IV).

Lavoro fiammingo del sec. XVI.

Sconosciuto al Duchesne ed al Dutuit.

N. 201 (Tav. IV). **Formellina** centinata da un lato e smerlata dall'altro, ornata di volatile.

Altezza mm. 15, lunghezza mm. 14.

Prova di niello fiammingo del sec. XVI, servito per puntale di fodero di pugnale.

Sconosciuto c. s.

N. 202 (Tav. IV). **Formella decorativa rettilinea,** rastremata nel lato superiore; divisa in due scomparti verticali; in quello di sinistra una candelabra e in quello a destra un trofeo militare.

Altezza mm. 28, lunghezza mm. 25 × 20.

Ha tutta l'apparenza di una prova di niello fiammingo del sec. XVI.

N. 203 (Tav. IV). **Formella** simile alla precedente; divisa pure in due scomparti verticali; in quello a sinistra una candelabra, e nell'altro ornato con cornicina ovale dentrovi la figurina di Minerva.

Altezza mm. 28, larghezza mm. 25 × 20.

Sembra una prova di niello fiammingo del sec. XVI.

N. 204 (Tav. IV). **Formella ovale** con figurina virile nuda, stante di faccia col braccio destro alzato.

Altezza mm. 28, larghezza mm. 10.

Ha tutta l'apparenza di una prova di niello fiammingo del sec. XVI.

N. 205 (Tav. V). **Formella** sagomata nel lato superiore; in basso una nicchia con dentro la figura della Giustizia.

Altezza mm. 48, larghezza mm. 20 × 10.

Prova di niello italiano del sec. XV, servito per manico di coltello, della stessa mano dei nn. 183, 184, 197 e 206 (Tav. V).

N. 206 (Tav. V). **Formella** sagomata nella parte superiore; quella inferiore è ornata di una nicchia racchiudente la figura della *Carità* il cui nome trovasi scritto all'inverso nel frammento sopradescritto al n. 183 col quale deve riunirsi come alla Tav. VI.

Prova di niello italiano del sec. XV, servito per manico di coltello.

Altezza mm. 48, larghezza mm. 20 × 10.

Sconosciuta al Duchesne e al Dutuit.

N. 208 (Tav. IV). **Piccola formella** rettilinea da un lato e sagomata dall'altro; ornata di un vaso a due anse sulle quali siedono due figurine affrontate.

Duplicato dell'esemplare sopradescritto al n. 200.

Altezza mm. 15, larghezza mm. 10.

Prova di niello fiammingo del sec. XVI.

N. 209 (Tav. IV). **Targa** rettilinea, rastremata nel lato sinistro. Evvi rappresentata una festa campestre con scena di caccia ai volatili.

Lunga mm. 80, alta mm. 10 × 8.

Prova di niello fiammingo del sec. XVI, da riunirsi coi nn. 181 a 186 come alla Tav. VI.

N. 210 (Tav. IV). **Formella** rettilinea rastremata nel lato inferiore, con ornati e trofeo.

Altezza mm. 27, larghezza mm. 20 × 17.

Sembra una prova di niello fiammingo del sec. XVI.

Febbraio 1912.

P. Nerino Ferri.

ANCORA DELLE OPERE D'ARTE DI BOVILLE ERNICA PROVENIENTI DA S. PIETRO IN VATICANO.

Sono in grado per gli studii che ho proseguiti sull'importante argomento, ed in special modo per le notizie e fotografie fornitemi con squisita cortesia da Ernesto Steinmann, di completare il mio studio sulle preziose reliquie artistiche della vecchia basilica vaticana, che si conservano a Boville Ernica (Bauco) e che illustrai nel *Bollettino* del maggio 1911 (1).

L'altare de Pereriis.

Nei due rilievi coi santi Pietro e Paolo entro nicchie, che vedonsi a Bauco, avevo riconosciuto due degli apostoli dell'altare eretto in S. Pietro nel 1491 dall'uditore di Rota Guglielmo Perrier, di cui un disegno del Grimaldi, che di nuovo qui riproduco per maggiore intelligenza, ci aveva lasciato memoria. Mancava a ricostruire l'altare la terza figura dell'apostolo S. Andrea, collocata nel disegno del Grimaldi all'estremità destra, stando il S. Pietro nel centro sia come principe degli apostoli che come titolare della

Sarcofago di Ardicino Della Porta. — *Roma*, Grotte Vaticane.

(1) A. Muñoz, *Reliquie artistiche della vecchia basilica vaticana a Boville Ernica* in *Boll. d'Arte del Min. della Pubblica Istruzione*, 1911, n. 5.

basilica. La statua del S. Andrea esiste ancora oggi, trasportata chi sa quando in lontani lidi, ed è nel Metropolitan–Museum di New York.

La riproduzione che ne presento, in confronto con le due figure di Bauco, toglie ogni dubbio sulla sua appartenenza all'altare vaticano; le dimensioni iden-



Monumento del card. Ardicino Della Porta, nel codice del Grimaldi.

tiche confermano le somiglianze stilistiche. Certo il S. Andrea oltre che appartenere indubbiamente all'altare, è opera dello stesso scultore che ha eseguito le due altre figure, e basta osservare per unico esempio il modo particolare con cui il manto si avvolge intorno al braccio. Il rilievo di New York ci dà in più anche i pilastrini laterali che nelle due figure di Bauco sono scomparsi. I pilastrini sono decorati con elegantissime candeliere stilizzate del più puro stile rinascimento, e



Statua di S. Andrea già nell'altare della Basilica Vaticana.
New-York, Metropolitan-Museum.

ritornano identici in altri altari del gruppo de Pereriis; li vediamo per esempio ai lati del S. Giacomo che è al Laterano e che pure faceva parte, com'è noto, di uno dei detti altari.



Statua di S. Giacomo. — *Roma*, S. Giovanni in Laterano.

Il monumento del cardinale Ardicino Della Porta.

Illustrando il rilievo della Madonna col Bambino, ch'è nell'altare della cappella Simoncelli di Bauco, e i due angeli che son posti ai lati dell'arcone esterno della cappella stessa, dissi che anche quelle sculture dovevano provenire da qualche monumento disfatto della vecchia basilica vaticana. Ed infatti, come il gentile prof. Steinmann mi fa rilevare, essi appartennero al monumento del cardinale Ardicino Della Porta, juniore, morto nel 1493.

Il Grimaldi nella solita preziosa raccolta ci ha lasciato un disegno del monumento del cardinale Ardicino, in cui nella lunetta di fondo, sovrastante al sarcofago su cui giace la figura del defunto si vede una Madonna col Bambino in braccio, fiancheggiata da due angeli adoranti. A me il disegno era noto, ma non avevo sospettato l'identità coi frammenti di Boville Ernica, perchè in questi tanto

la Madonna che gli angeli sono a mezzo busto, mentre nello schizzo del Grimaldi sono a figura intera.



Monumento del vescovo Soranzo. — *Roma,* Santa Maria sopra Minerva.

Non v'ha dubbio però che trattisi delle stesse opere, perchè il Grimaldi nel testo illustrativo del disegno dice che l'immagine della Madonna del monumento di Ardicino, fu portata dal vescovo Simoncelli nel suo paese di *Buceae,* per decorarvi la cappella che ivi si era costruita.

Ecco il testo del Grimaldi (cod. Barb. lat. 2733, p. 290):

Monumentum Ardicini della Porta iunioris: Hoc sepulchrum Ardicini iunioris de la Porta cardinalis elegantissimus erat Andreae Sansovini manu egregii sculptoris coelatum. Imaginem Deiparae marmoream filium gestantem Io. Bapt. Simoncellus S. D. M.



Monumento del card. d'Ausia. — *Roma*, Santa Sabina

a cubiculo et a veste ad oppidum nativum Buccae in Hernicis transferendum atque in hoc sacello reponi curavit quod sumptuose ibi construxit atque dotavit ob devotionem et memoriam Vaticanae Basilicae veteris.

Il disegno del Grimaldi è dunque inesatto, e ciò deve tenersi presente per gli altri eventuali riconoscimenti che per mezzo degli schizzi dei codici grimaldiani si dovessero fare.

Nelle cripte vaticane esiste ancora il sarcofago del monumento di Ardicino con sopra distesa la figura del defunto, ed esso serve a provare ancor meglio l'identità da me riconosciuta nel precedente articolo tra l'autore della Madonna di Bauco e lo scultore del monumento Soranzo nella chiesa della Minerva: l'affinità stilistica tra la figura di Ardicino e quella del Soranzo non permette di dubitarne.

Un'altra opera che mi sembra da attribuirsi allo stesso maestro, a cui propongo di conservare il nome di maestro del monumento Soranzo, ch'è il suo capolavoro, è il sepolcro del cardinale Valentino d'Ausia di Montereale, in Santa Sabina: il sarcofago ha la stessa ornamentazione di quello del Soranzo; la figura distesa, le stesse pieghe nel paludamento, e le tre figure del fondo, la Madonna tra due sante, hanno quel particolare che si riscontra nel rilievo di Bauco, del panneggio trattato a sottili piegoline nella parte superiore mentre in basso si fa greve e pesante. Anche i volti delle tre figure femminili hanno somiglianze, e così pure i tre prelati dei tre sepolcri assumono per opera dello stesso scultore, nei tratti del viso, una cert'aria di famiglia.

Il monumento del cardinale del Monte è il primo della serie, essendo il personaggio morto nel 1483; segue il sepolcro di Ardicino Della Porta, morto nel 1493, e infine quello del vescovo Soranzo, morto nel 1495.

Antonio Muñoz.



Madonna col Bambino
(dal mon. Della Porta).
Bauco — S. Pietro Ispano.

CONCORSI

R. ACCADEMIA DI BRERA IN MILANO.

Istituzione Gloria.

Premio L. 500 (lire cinquecento).

Soggetto: Villino da costruirsi in una grande città d'Italia sopra l'area indicata su di apposita planimetria, che si distribuirà gratuitamente dall'Accademia a chi ne farà richiesta. Le aree confinanti s'immaginano destinate a costruzioni di villini. Il progetto dovrà studiarsi in modo che le facciate siano ben disposte rispetto alla piazza ed alle strade.

La superficie coperta del villino e dei rustici non potrà oltrepassare i 500 mq.

È libera la scelta dello stile.

Si chiedono: La planimetria generale nel rapporto di 1 a 200, le piante dei fabbricati nel rapporto di 1 a 100; gli alzati esterni ed interni nel rapporto di 1 a 50: alcuni particolari architettonici nel rapporto di 1 a 20.

Istituzione Vittadini. — Concorso di Architettura.

Premio L. 1500 (lire millecinquecento).

Soggetto: Ricordo monumentale da erigersi in Milano nella località del soppresso cimitero della Mojazza.

1. — Il monumento sarà architettonico, ma per dargli la maggior efficacia rappresentativa, si potrà ricorrere anche a pochi simboli scultorei e a qualche bassorilievo. Nessun vincolo è posto alla libertà del concetto artistico; tuttavia dovrà svolgersi in guisa da dar luogo nel basamento a compartimenti destinati a varie lapidi, una delle quali dedicatoria, sulla fronte principale. Nelle altre laterali dovranno venire incisi i nomi degli illustri cittadini che ebbero sepoltura nel soppresso Cimitero.

Per maggiori indicazioni storiche su codesti nomi d'insigni sepolti è da consultare l'opuscolo: *La Mojazza*, frammento della « Milano vecchia » di Gaetano Crespi - Milano, Stabilimento Lito-Tip. G. Abbiati, Via P. Tenaglia, N. 9.

2. — Il monumento, circondato da una cancellata bassa e sobria, potrà occupare uno spazio planimetrico compreso in una circonferenza di non oltre metri 3.50 di raggio, e dovrà sorgere nel crocicchio indicato da un apposito tipo, tipo che verrà distribuito gratuitamente dalla Segreteria dell'Accademia a chi ne farà richiesta. Il concorrente sceglierà la miglior posizione per collocarlo, avendo riguardo alle visuali delle vie principali che sboccano nel detto crocicchio.

3. — Saranno ammessi al concorso disegni geometrici o prospettici e modelli in gesso: i disegni geometrici delle piante, degli alzati e degli spaccati dovranno essere nel rapporto di un decimo dell'esecuzione; la planimetria generale della località colla ubicazione del monumento sarà nel rapporto da 1 a 200. I progetti saranno accompagnati da una relazione e da una perizia, colla precisa descrizione dei materiali da impiegarsi; in ogni modo non si potranno adottare che pietre dure, marmi resistenti e bronzo.

Per volontà del Fondatore i lavori premiati rimangono di proprietà dell'Accademia. Resta all'autore il diritto di proprietà artistica.

R. ACCADEMIA DELLE ARTI DEL DISEGNO IN FIRENZE.

Secondo concorso quinquennale, premio Ussi.

1. È aperto un concorso di pittura tra gli artisti Italiani per due quadri a olio.

Ciascun concorrente non potrà presentare che una sola opera.

Sarà considerata come una sola opera anche la riunione, entro una sola cornice, di più dipinti che svolgono un soggetto unico.

2. Vi saranno due premi di eguale valore, e cioè di L. 17,000 (diciassettemila) ciascuno.

3. Il concorso avrà luogo nel mese di aprile dell'anno 1914.

4. L'invio delle opere sarà fatto, *franco di spesa,* al Presidente della R. Accademia delle Arti del Disegno in Firenze, entro il mese di febbraio 1914.

5. Le opere dei concorrenti saranno esposte al pubblico, in locali da destinarsi, per non meno di 15 giorni avanti il giudizio della Giuria, e non meno di 10 giorni dopo di esso.

6. È lasciata libertà ai concorrenti tanto per la scelta del soggetto, quanto per le dimensioni del quadro.

7. Ogni concorrente è tenuto a fare esplicita dichiarazione di prender parte al concorso, alla Presidenza della R. Accademia non più tardi del 30 novembre 1913, indicando il soggetto e le dimensioni del quadro, compresa la cornice (obbligatoria).

Se il concorrente desidera rimanere incognito, potrà farlo, designando il proprio quadro con un motto; ma dovrà però dichiarare o far conoscere per mezzo di persona da esso delegata, il proprio nome, nonchè la idoneità richiesta dall'Art. 1°, al Presidente della R. Accademia, il quale garantirà il segreto, salvo il caso che il verdetto della Giuria assegni eventualmente ad esso concorrente uno dei due premi.

8. La Giuria, a norma delle disposizioni del Testatore, si comporrà di cinque artisti pittori, tre dei quali saranno eletti dai concorrenti, e due saranno nominati dal Collegio della R. Accademia delle Arti del Disegno in Firenze.

Per procedere all'elezione dei tre primi, i concorrenti riceveranno, dopo la presentazione delle opere al concorso, una scheda con una busta speciale.

La scheda, anonima, sarà riempita e suggellata entro la busta suddetta. Questa sarà inserita in altra busta chiusa, contrassegnata dalla firma del concorrente, o dal motto, ovvero dalla firma del delegato rappresentante il concorrente anonimo (v. Art. 7).

La detta busta sarà inviata, raccomandata, al Presidente della R. Accademia delle Arti del Disegno in Firenze, 54, Via Ricasoli.

I concorrenti non saranno eleggibili.

9. La Presidenza della R. Accademia indirà un'adunanza alla quale saranno invitati tanto i concorrenti cogniti, quanto i delegati degli anonimi.

Il Presidente aprirà, alla presenza degli intervenuti, e dopo le constatazioni d'uso, le buste speciali, procederà allo spoglio delle incluse schede, e proclamerà eletti i tre candidati che raccoglieranno la maggioranza dei voti.

Nel caso di parità di voti deciderà la sorte.

Nel caso di elezione di un concorrente, non eleggibile, o nel caso di rinunzia per parte di uno o più eletti, il Presidente dell'Accademia indirà una nuova elezione a breve scadenza dalla precedente.

10. In ordine alla volontà del Testatore, la Giuria conferirà i due premi ai quadri che essa giudicherà migliori tra quelli presentati al concorso, ed assolutamente, non comparativamente, degni dei premi stessi; dando la preferenza a quei quadri che per il concetto, la esecuzione e per altri titoli di merito, riuniscano in loro stessi tutti gli elementi che valgano a costituire la eccellenza di un'opera d'arte.

11. I due premi saranno aggiudicati con voto motivato, ed a maggioranza di voti.

La Commissione giudicatrice rimetterà alla Presidenza dell'Accademia una relazione particolareggiata contenente la motivazione del voto di ciascun membro per ciascun quadro, ed il verdetto definitivo firmato da tutti i commissari.

Constatata la legalità del verdetto per parte del Collegio della R. Accademia delle Arti del Disegno in Firenze, esso diventerà inappellabile.

La relazione sarà pubblicata negli atti del Collegio, ed in attesa che avvenga l'ordinaria pubblicazione degli Atti medesimi, il verdetto e la relazione particolareggiata che lo accompagna, verranno subito pubblicate nella *Gazzetta Ufficiale* del Regno, nonchè ne' principali periodici della città di Firenze.

12. I quadri che verranno presentati al concorso dovranno essere stati fatti per tale oggetto, e non dovranno essere stati esposti in altre esposizioni pubbliche o concorsi.

13. I due premi non saranno conferiti quando non vi siano due opere che riuniscano, a parere della Giuria, le qualità richieste dall'Art. 10, del presente programma.

Sarà conferito un solo premio di L. 17,000 (diciassettemila), se una sola sarà l'opera che la Giuria giudicherà degna di esser premiata.

In nessun caso i premi potranno esser divisi.

14. Le opere premiate resteranno di esclusiva proprietà della R. Accademia delle Arti del Disegno in Firenze, agli effetti voluti dal Testatore.

15. L'Accademia avrà la maggior cura delle opere inviate al concorso, ma non assume nessuna responsabilità per inconvenienti o danni che potessero eventualmente verificarsi.

16. I quadri non premiati saranno ritirati, a cura e spese dei concorrenti, entro quindici giorni dalla chiusura della pubblica esposizione.

17. La dichiarazione di prender parte al concorso (Art. 7), implica l'accettazione incondizionata e la osservanza di tutte le prescrizioni contenute nel presente programma.

Firenze, li 23 marzo 1912.

Il Presidente A. Socini.

SPAGNA.

Cattedrale di Burgos.

È aperto un concorso internazionale per la costruzione di sei vetrate artistiche nella Cattedrale di Burgos (Spagna).

Per maggiori informazioni circa le condizioni del concorso, gli artisti possono rivolgersi alla Segreteria Capitolare della Cattedrale di Burgos.

Legato Martorell y Peña. — Premio per un'opera di Archeologia Spagnuola.

Il Municipio di Barcellona, in esecuzione delle volontà consacrate nel testamento del signor Martorell y Peña, apre un concorso internazionale per un'opera originale di archeologia spagnuola.

I lavori, stampati o manoscritti, dovranno essere consegnati alla Segreteria dell'*Ayuntamiento* di Barcellona non più tardi delle ore 12 del 23 ottobre 1916 e potranno essere scritte nelle lingue latina, castigliana, catalana, italiana, francese e portoghese.

Il premio, che verrà assegnato il 23 aprile 1917 al vincitore, sarà di ventimila *pesetas*.

Le opere depositate debbono essere anonime e contrassegnate da un motto ripetuto sopra un piego suggellato, il quale conterrà il nome e il domicilio dell'autore.

Il Concorso sarà giudicato da una Commissione di cinque persone competenti scelte dal Municipio di Barcellona. L'alcade di quella città sarà il presidente onorario della Commissione.

Per maggiori informazioni rivolgersi all'*Ayuntamiento Constitucional* di Barcellona.

Dott. ARDUINO COLASANTI, *Redattore responsabile*.

Roma [illegible] — Tipografia Editrice Romana, via della Frezza, 57-61



OPERE INEDITE E OPERE SMARRITE DI NICCOLÒ DA FOLIGNO.



EL Catalogo della Collezione Campana (1), acquistata nel 1861 da Napoleone III, ricorreva più volte il nome di Niccolò di Liberatore da Foligno detto l'Alunno. Questa collezione, composta in gran parte di tavole di pittori primitivi dell'Italia centrale, rimase esposta a Parigi nel Palazzo delle Industrie dal 1° maggio al 1° ottobre 1862, e nei primi mesi del 1863 fu trasportata al Louvre, ove prese il nome dell'imperatore che l'aveva acquistata. Ma subito cominciò il suo smembramento e « la condanna alla relegazione in provincia » del maggior numero dei quadri, inviati qua e là in più di cento musei senza criterio alcuno, senza neppure segnare in un registro i nomi delle città cui erano destinati e dividendo persino in tre o quattro musei le parti di uno stesso polittico!

Crowe e Cavalcaselle (2) ricordano soltanto uno stendardo ed una Nunziata dell'Alunno nel Museo Napoleone III; Adamo Rossi (3) descrive lo stesso stendardo ed aggiunge in nota: « la galleria Campana vantava il possesso di altre sei tavolette di maestro Niccolò, descritte nel catalogo sotto i numeri 364, e 367-371, alle quali non do luogo nel mio, ignorandone la sorte ».

E così de' numerosi quadri attribuiti all'Alunno, oltre queste vaghe indicazioni, null'altro si sapeva. Alcuni potei vederne recentemente in musei di provincia della Francia, e di altri mi procurai notizie o fotografie, sì che ora sono in grado di pubblicare tutte le opere del maestro folignate provenienti dalla Galleria Campana.

A Parigi non ne rimase alcuna: il Louvre, che possedeva già la predella del gran polittico di S. Niccolò di Foligno (4), inviò in provincia tutte le altre tavole

(1) Sulla Collezione Campana cfr.: S. Reinach, *Esquisse d'une histoire de la Collection Campana*, Paris 1905 (Estratto dalla *Revue Archéologique*): Perdrizet et Jean, *La galerie Campana et les musées français*. Bordeaux, 1907.

(2) *Storia della pittura in Italia*, IX, 121-122.

(3) *Giornale di Erudizione Artistica*, 1872, 277-278.

(4) U. Gnoli, *Note varie su Niccolò da Foligno*, in *Emporium*, 1909, 136.

del nostro maestro, e cioè: sei nella prima ripartizione del 1863, una nel 1872 e una nel 1876.

Nel Museo di Angoulème, n. 2, trovasi lo stendardo proveniente forse dalla confraternita di S. Biagio in Assisi, registrato dal Berenson (1) fra le opere di Niccolò. Non l'ho visto, nè ho potuto averne una fotografia, si che mi limito a descriverlo con le parole di Adamo Rossi: « Stendardo a due fronti... rappresentante, su d'una, la Vergine della Misericordia coronata da due angeli ed attorniata da cherubini; Ella copre del suo manto S. Francesco d'Assisi e S. Caterina da Siena (leggi: S. Chiara) che le raccomandano alcuni penitenti inginocchiati. In alto, Cristo in croce, tra la Madre e il diletto discepolo. Su l'altra, di sopra, l'Annunciazione, in mezzo un vescovo assiso fra due vescovi in piedi (cioè: B. Biagio, S. Rufino e S. Vittorino); a basso il martirio di S. Biagio (2) ».

La descrizione di questo stendardo o piccolo gonfalone da confraternita, risponde esattamente a quello, eseguito pure dall'Alunno ma non finito di colorire, che vedesi nell'Accademia Properziana di Assisi.

La *Pietà* del Museo di Bayeux (n. 279) fu già da me pubblicata (3); è una tavoletta di m. 0,46 × 0,42, che probabilmente sormontava il pannello centrale di un polittico. Il maestro vi ha ripetuto un soggetto a lui caro, Cristo ritto sul sarcofago, abbracciato da Maria e da Giovanni, fra due angioli dolenti. Un'identica scena della *Pietà* espresse pure nella predella del trittico di Bastia Umbra (a. 1499), e recentemente nella galleria di Spoleto il signor Sebastiano Novelli rinvenne un disegno dell'Alunno con il medesimo soggetto. Il bozzetto su carta verdastra (m. 0,16 × 0,23), è si accuratamente rifinito, e le figure si ben modellate, che può dirsi un quadretto a tre colori: sepia nelle ombre, biacca nelle luci, e il verde della carta nelle mezze tinte. Che sia dell'Alunno non è neppur da discutersi per chi abbia una sommaria conoscenza dell'arte di questo maestro e possiamo ragionevolmente ritenere che questo soggetto fosse eseguito per la *Pietà* di Bayeux o quella di Bastia (4).

Il Museo di Compiègne possiede un frammento di predella del nostro maestro (fig. 1) ove è figurata l'*Ascensione* (5). I dodici Apostoli genuflessi in cerchio, con la Vergine nel mezzo, alzano lo sguardo al Redentore che, benedicente, fra una gloria di serafini, ascende al cielo. La scena si svolge in un paesaggio squallido e roccioso, solcato a destra da una strada, irto di scogli a sinistra; ai lati, innanzi a due edicole con nicchie fiancheggiate da pilastri, v'è ripetuto l'Arcangelo Michele, a destra tutto coperto di lucente armatura, con una mano al fianco ed un'altra all'elsa della spada; a sinistra in atto di calpestare e trafiggere con la lancia il demonio che, al solito, attira a sè con una zampa un piatto della bilancia.

È certo un lavoro della prima maniera dell'Alunno, come mostra il nudo paesaggio benozzesco, il modo trito e confuso di piegare le vesti, le edicole con fregio a festoni e conchiglie, simile a quello del gonfalone dell'Annunziata nella Pinacoteca di Perugia (a. 1466) o a quello dell'Annunciazione nel polittico di Sanseverino (a. 1468).

(1) *Central Italian Painters*, 1909, 208.

(2) Il Cavalcaselle, *op. cit.*, nota che in questo stendardo la figura del Salvatore « è molto danneggiata e ritatta » « e così anche molti piccoli santi che sono ivi dipinti, tutti di mano dell'Alunno ».

(3) U. Gnoli, *op. cit.*, 138, e ivi riprodotta.

(4) M. Faloci-Pulignani, *Un disegno dell'Alunno*, in *Corriere d'Italia*, 1911, n. 202.

(5) Misura m. 0,40 × 1,04.

La perfetta rispondenza di stile e dell'altezza ci assicurano che il pannello affatto sconosciuto, che vedesi nel Museo di Moulins (1) (fig. 2), formava il fianco della predella di cui il centro è quello ora descritto che trovasi a Compiègne. Rappresenta i *Pastori che si recano al Presepio*. La tempera ha molto sofferto ed è caduta in più punti, specie intorno alla grotta, coperta da un tetto, sotto il quale si vedono il bue e l'asinello. La Vergine, con un manto ultramare che le scende dal capo, e S. Giuseppe calvo, la barba bianca, tunica azzurra e mantello giallo-grigio, sono genuflessi in adorazione del Bambino che giace nudo a terra. Da sinistra giungono tre pastori, uno con la zampogna, mentre dal monte vicino un pecoraro, abbandonato il gregge, accorre per mirare il prodigio. A sinistra della



Fig. 2 — Niccolò da Foligno — Presepio. - *Moulins*, museo.

scena vedesi un cane bianco da pastore; il paesaggio, come nell'Ascensione di Compiègne, è squallido e roccioso.

E per le dimensioni e per lo stile ritengo che queste due tavolette facessero parte della predella del trittico già in S. Venanzio di Camerino ed ora alla Pinacoteca Vaticana (fig. 3). E cioè *L'Ascensione* del Museo di Compiègne formava il centro della predella (2), *I Pastori che si recano al Presepio* del Museo di Moulins, il pannello a sinistra di chi guarda. La tavola centrale del trittico di Camerino (ora Vaticano) misura senza le cornici m. 1,16 di larghezza, le due laterali m. 0,82, e queste misure rispondono perfettamente, ove si tenga conto della larghezza degli zoccoli o dadi delle basi che scompartivano la predella, alle tavolette ora descritte: m. 1,04 il pannello centrale, m. 0,72 quello laterale.

Il Servanzi-Collio, che descriveva questo trittico nel 1858, ne deplorava la perdita della predella: « Niente si sa del grado o zoccolo che manca affatto e del

(1) Misura m. 0,40 × 0,72.

(2) Le due figure dell'Arcangelo Michele che fiancheggiano questa composizione, ci fanno supporre che il trittico fosse eseguito per una cappella della chiesa di S. Venanzio dedicata a questo Arcangelo. Di tale cappella si ha memoria nelle *Visite pastorali* di Monsignor De Lunel (Ms. dell'Archivio arcivescovile di Camerino) del 14 aprile 1537: « Visitavit sacellum S. Angeli iurispatronatus laicorum, etc. ».

quale per quante ricerche siansi praticate, non si è potuto trovar notizia » (1). Ma Adamo Rossi (2) sapeva che i Corvisieri di Roma acquistarono una predella dell'Alunno in Camerino, ed è probabile che la rivendessero al marchese Campana. Il trittico era terminato da tre tabelle; quella centrale polilobata con la *Resurrezione* si conserva ancora, ma delle laterali più nulla si sapeva essendo state disperse fino dal 1808. Queste tabelle (fig. 4) sono nel Museo di Tours (nn. 247-248): in una è rappresentato l'Arcangelo Gabriele sotto un portico, un ginocchio a terra, le braccia conserte e un giglio nella destra; nell'altra l'Annunziata orante nel genuflessorio in una stanzetta con due pareti aperte ad arco. Oltre alla forma ed alle dimensioni di queste tavolette anche lo stile ci accerta che facevano parte del trittico di Camerino: basti confrontare l'Annunziata con la Vergine a sinistra del Crocefisso, e l'Arcangelo Gabriele con uno degli angeli della gloria che sormonta il pannello centrale (3).

Il Servanzi-Collio ci assicura che nelle lesene di questo trittico erano dipinti tanti quadretti, tante figurine di santi, come l'Alunno fece nel polittico di S. Nicolò in Foligno, di Nocera, di Gualdo, di Montelpare. « Vi erano, egli scrive (4), fregi ai fianchi, tutto l'intaglio era coperto d'oro e frammezzato *di piccoli quadri* simmetricamente disposti lavorati con lo stesso magistero. Il resto dell'ornato che la contornava fu distrutto al tempo del Governo Italico (1808)... I *quadretti di contorno* furono venduti e di ciò mi rendea certo il conte Francesco Morelli di Camerino con lettera del 1° maggio 1843. Anzi mi aggiungeva di aver esso acquistato quattro di quelle tavolette e di averle con molta riputazione vendute a Roma, e di non ricordare che cosa rappresentassero. Fortunatamente ne vidi presso questo mio concittadino canonico Don Anastasio Tacchi, amante del bello artistico, altre due, ciascuna delle quali contiene sotto tre distinti archetti tre figure ». Queste erano S. Sebastiano, S. Vittorino, S. Bonaventura, S. Gregorio Papa, S. Agostino e S. Lorenzo (5). Dei quadretti posseduti dal Tacchi non v'è notizia; quanto a quelli che furono venduti e di cui il Morelli non ricordava il soggetto, dubito che possano identificarsi con i piccoli pannelli del tutto sconosciuti fino ad ora, che si trovano dispersi in tre Musei francesi, a Laval, a Caen e a Melun, ciascuno dei quali possiede del nostro Maestro due figurine di santi su fondo d'oro sotto archetti trilobati, ora riunite a dittico, certamente ritagliate da lesene (6). A Laval sono le due tavolette con le immagini di David e di S. Antonio, di cui non mi è stato possibile procurarmi una fotografia, e che non ho viste. Nel Museo di Caen (fig. 5-6) un S. Paolo con barba fulva, tunica verde, mantello grigio-violetto e libro rosso, e un santo Vescovo benedicente, con mitra, pastorale e casubula viola crociata di verde e camice bianco; e infine, nel Museo di Melun (fig. 7-8 un S. Stefano protomartire in veste diaconale e col libro e un altro santo Vescovo imberbe, col mantello, mitra e pastorale. Tutti questi piccoli dipinti provengono

(1) *L'Album*, Roma 1858, fasc. 30 ottobre e 13 novembre, pag. 296 e 310 e seg.

(2) *Op. cit.*, 279.

(3) Registrate dal BERENSON, *op. cit.* Le cornici delle tabelle laterali nel trittico vaticano sono moderne.

(4) *Op. cit.*, 298.

(5) Dalla descrizione che ne dà il Servanzi-Collio sembra che il proprietario avesse riunito queste figurine, che erano sovrapposte in linea verticale, a tre a tre come in due trittici. Non v'ha dubbio che fossero risegate da lesene, e per quel che si è letto sopra, e perchè la predella mancava, e il Servanzi non aveva potuto averne notizia.

(6) Ognuno di questi frammenti misura m. 0,10 × 0,32. PERDRIZET et JEAN, *op. cit.*, p. 35, n. 370, ignorandone forse le dimensioni, li credettero parte di uno stesso trittico.

dalla collezione Campana, ed entrarono a far parte dei Musei su ricordati nel 1863. Uno sguardo alle riproduzioni qui unite convincerà chiunque abbia dimestichezza con l'arte di Niccolò da Foligno della giustezza della mia attribuzione, onde non val la pena di spendervi parole e di stabilire numerosi e facili confronti con altre opere autentiche del Maestro. Noterò soltanto come anche queste figure debolmente disegnate e tirate via, senza scontorsioni nè atteggiamenti esagerati, sembra appartengano al primo periodo dell'attività dell'Alunno che si chiude col



Fig. 3. — Niccolò da Foligno Trittico.
Roma, Pinacoteca Vaticana.

1468, quando egli cioè nelle Marche potè studiare dipinti dei Vivarini e di Carlo Crivelli; mentre il trittico di Camerino mostra già l'influenza di quei maestri Veneziani, specie dell'ultimo, e deve ritenersi di poco posteriore a quello di San Severino (1468). Anche il gran polittico della Brera, già dei Conventuali di Cagli, manca di tutte le cornici e delle lesene che indubbiamente il Maestro, come fece sempre, avrà ornato di piccole figurine. È probabile che le tavolette cui sopra ho accennato facessero parte di quest'ultimo polittico (1).

(1) Il gran polittico della Brera, proveniente dalla chiesa de' Minori Conventuali di Cagli, fu dipinto da Niccolò di Liberatore insieme al suocero, maestro Pietro di Giovanni Mazzaforte da Foligno (attivo 1446-1474). Maestro Pietro circa il 1452 diede sua figlia Caterina in sposa all'Alunno, che aveva la casa attigua alla sua, e, con tutta probabilità, fu anche il suo primo maestro. Il Civalli nella *Visita ai conventi della Marca anconitana* del 1594, riportata in Colucci, *Antichità*

Alle opere del maestro folignate provenienti dalla Collezione Campana e disperse nei Musei della Francia, altre ne vanno aggiunte, pure inedite, che trovansi tuttora in Italia.

A Camerino nel Vescovato si conserva una graziosa tavoletta dell'Alunno (1) che qui si riproduce per la prima volta (fig. 9), appartenente al Canonico Don Luigi Palazzi. L'illustrazione mi dispensa dal descriverla. Questa caratteristica *Pentecoste* è pure un frammento di predella, ma le misure non concordano con i pannelli di Compiègne e di Moulins che ho indicato come facenti parte del trittico Vaticano proveniente dalla Chiesa di S. Venanzio in Camerino. Ma in questa città vi erano altre opere del maestro folignate? Ne abbiamo dei vaghi ricordi. Il più antico è quello che ci fornisce nel XVII secolo Durante Dorio in un breve catalogo delle opere dell'Alunno che si conserva manoscritto nella biblioteca del Seminario di Foligno: « a Camerino un'opera del medesimo e nella predella dell'altare da una banda vi è un canestro di cerase naturalissime, e dall'altra banda una caraffa di acqua con fiori dentro e mostra riverberarsi il sole » (2). Il Dorio per predella dell'altare intese forse la predella o gradino del trono della Vergine, luogo più adatto per deporvi vasi di fiori e ceste di frutta, alla maniera del Crivelli. Ma noi non conosciamo alcun quadro dell'Alunno che risponda in tutto al cenno datocene da Durante Dorio. Nel pentastico di S. Severino v'è a piè del trono « una caraffa d'acqua con fiori dentro e mostra riverberarsi il sole », ma non v'è il paniere di ciliege. Queste, mirabilmente riprodotte, le offre un angelo al Putto del polittico di Gualdo Tadino, ove però manca il vaso di fiori. Solo nel trittico del *Fogg Art Museum* in Cambridge (3) vedesi il Putto prendere le ciliege da un paniere presentatogli da un angelo e mangiarle (il pannello centrale di questo dipinto non è che un'esatta riproduzione di quello di Gualdo) e nel gradino del trono v'è una caraffa con fiori. Ignoro la provenienza di questo trittico mancante di predella, emi-

Picene, t. XXV, p. 212, scrive: « La palla dell'altar maggiore (della chiesa de' Conventuali di Cagli) è bellissima opera di M. Pietro di Mazzaforte e di M. Niccolò Deliberatore da Foligno per prezzo di 115 ducati d'oro nell'anno 1461 ». Ora egli è certo che il Civalli desunse questa preziosa notizia da un documento allora esistente presso i Francescani di Cagli: come avrebbe potuto altrimenti ricordare l'oscuro maestro Pietro di Giovanni Mazzaforte, il cui nome anche oggi è noto solo a pochissimi studiosi? La data riferita dal Civalli, 1461, è anteriore di quattro anni a quella che leggesi sotto il polittico della Brera, 1465. Dobbiamo ritenere pertanto o che lo strumento di allogazione a' due maestri folignati precedesse di qualche anno il compimento dell'opera, fatto assai frequente e probabile, o che la data fosse letta male. La parte che Pietro di Foligno ebbe in questo dipinto, fu affatto secondaria, che il disegno e le teste ci si mostrano eseguite da Niccolò: ma un pannello, il primo a sinistra del secondo ordine, rappresentante a mezza figura l'Apostolo S. Pietro, nè per disegno nè per esecuzione può ritenersi dell'Alunno, e deve ascriversi al suocero, maestro Pietro. Oltre alla diversità di tipo di questa figura, basti notare quella goffa mano con le dita che pare nascano direttamente dal polso, come mai ne troviamo ne' dipinti del nostro. In altre pitture giovanili dell'Alunno si riscontra la collaborazione del suocero; così in una cappellina quattrocentesca di Spello, di cui ora parleremo; nella *Crocefissione* di Montefalco, ecc. Cfr. U. Gnoli, *L'Arte Umbra alla Mostra di Perugia*, 1908, p. 33.

(1) Registrata dal Berenson, *op. cit.*, p. 208. Misura m. 0,40 × 0,61, ma la tavoletta è stata risegata ai lati.

(2) S. Frenfanelli-Cibo, *Niccolò Alunno*, Roma, 1872, 92.

(3) F. Mason Perkins, *Pitture italiane nel Fogg Museum a Cambridge* in *Rassegna d'Arte*, Maggio 1905, 67. Il Perkins confronta questo trittico, acquistato in Siena anni or sono, con quello di Sanseverino (a. 1468), col quale ha grandi analogie. Ma non pensò a quello di Gualdo Tadino (a. 1471), di cui il pannello centrale non è che una fedele replica. Il trittico di Cambridge deve dunque ritenersi eseguito verso il 1471.

grato in America anni or sono. Era quello visto dal Dorio in Camerino? Anche Adamo Rossi (1) nell'elenco delle opere di Niccolò di Liberatore ricorda una « ancona già nel convento di Sperimento presso Camerino di cui questo solo non si ignora, che i Commissari francesi la portarono a Milano e che i pezzi debbono



Fig. 4. — Niccolò da Foligno — Annunciazione. — *Tours*, museo.

essere nella Galleria di Brera ». Ma a Brera vi sono solo i pezzi del polittico di Cagli col quale il Rossi forse equivocò, nè vi sono altre memorie di un'opera dell'Alunno a Sperimento. Può darsi che da lì provenga il trittico di Cambridge, e che il pannello conservato nel vescovato di Camerino facesse parte della predella di quello.

(1) *Op. cit.*, 278.

In Sanseverino (Marche) ebbi occasione di vedere in casa della Contessa Crivelli un piccolo stendardo di Niccolò di Liberatore. Fu acquistato in Roma nel 1866 dal Conte Servanzi-Collio (per eredità passò all'attuale possessore) che lo descrisse in un foglio volante divenuto assai raro (1), e lo scritto come il dipinto rimasero sconosciuti a quanti fino ad ora si occuparono del maestro folignate. Da

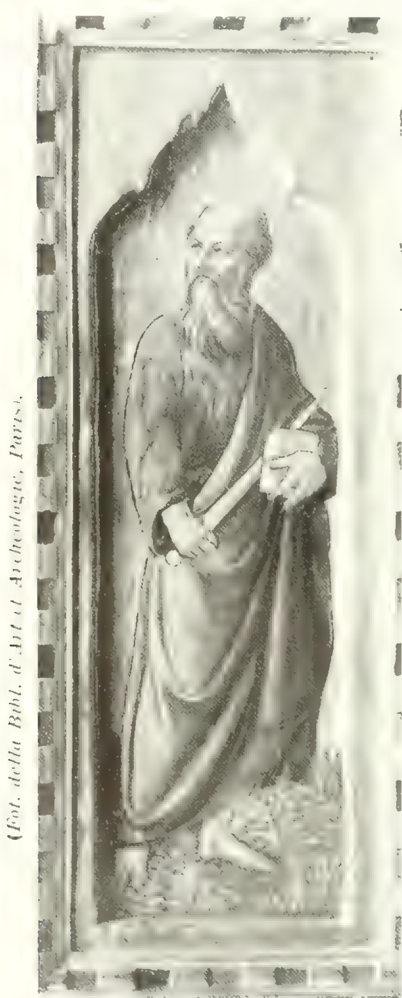


Fig. 5.
Niccolò da Foligno S. Paolo.
Caen, museo.



Fig. 6.
Niccolo da Foligno S. Vescovo
Caen, museo.

un lato del piccolo gonfalone (m. 1,17 × 0,84) è figurato il Salvatore e la Vergine entro una mandorla incorniciata da serafini d'oro e sostenuta da quattro angeli, due in alto e due in basso: altri angeli ai lati suonano il tamburello, il liuto e il piffero; a piè dello stendardo a destra un gruppo di confrati col saio bianco dei disciplinati aperto sul dosso; l'uno d'essi precede con una croce ed un angelo l'aiuta a portarla; a sinistra il capo della confraternita, genuflesso a mani giunte. Il rovescio è diviso orizzontalmente in due quadri, nel superiore vedesi il Croce-

(1) *Uno stendardo [illegible] con tutti e [illegible] dipinti da Niccolò da Foligno*, Macerata, 1868 (in 8 pagine non numerate).



Fig. 1. — Niccolò da Foligno : **L'Ascensione**. — *Compiègne*, Museo.

fisso fra Maria e Giovanni, in un monte roccioso, attorniato da angeli su nuvolette, intenti a raccogliere il sangue. Occupa il centro della parte inferiore S. Antonio Abate ed ha ai lati S. Francesco d'Assisi e S. Chiara; in basso un altro gruppo di disciplinati. Questa figura di S. Antonio è una delle più caratteristiche e strane che mai dipingesse l'Alunno. Il santo taumaturgo ravvolto in un ampio



Fig. 7.
Niccolò da Foligno — S. Stefano.
Melun, museo.



Fig. 8.
Niccolò da Foligno — S. Vescovo.
Melun, museo.

mantello di rozza lana, tutto rattoppato, ci si presenta di fronte genuflesso, il capo reclinato sul petto con scorcio arditissimo, sì che mostra solo la folta capigliatura bianca circondata da raggi d'oro. Ha la corona e il bastone nelle mani e abbassa il capo come per adorare il Crocefisso che è nel quadro superiore. Tutte le confraternite d'Assisi vollero il loro stendardo dipinto dall'Alunno: è probabile che questo, ove vediamo anche S. Francesco e S. Chiara provenga pure da quella città, e fosse eseguito per la fraternita di S. Antonio Abate.

Un mediocre stendardino da confraternita (fig. 10) vedesi appeso ad una parete della Chiesa S. Maria Maggiore in Bettona (1): da un lato v'è raffigurata una

(1) Lo ricorda solo il GUARDABASSI, *Indice-Guida... dei Monumenti dell'Umbria*, 1872, p. 34, e lo dice « attribuibile ad Antonio da Foligno ». È in cattivo stato di conservazione, ed un pezzo di tela dipinta vi fu ricucito al rovescio!

Pietà del tutto simile a quella del polittico di Gualdo Tadino, dall'altro lato il Crocefisso fra la Vergine e Giovanni Apostolo e quattro angeli che raccolgono il sangue. Di queste *Pietà* e di questi Calvari se ne contano a dozzine nelle opere dell'Alunno. Notevole è il fondo della Crocefissione con quei due monti nudi a pan di zucchero sormontati da castelli, d'un arcaismo voluto, chè questo stendardo fu certo eseguito dopo il 1470 (1), e se pur non è tutto di mano di Maestro Niccolò, è suo il disegno e fu dipinto nella sua bottega.

Il Cristofani ebbe già occasione d'illustrare in questo Bollettino (2) un'altra Crocefissione dipinta a fresco dal Maestro folignate in una cappella quattrocentesca a Spello, dedicata forse a S. Anna. In questi ultimi mesi il proprietario tolto l'intonaco che ricopriva la vôlta e l'arco d'accesso, ha ivi rinvenuto altri affreschi che in gran parte debbono attribuirsi a Niccolò, il quale, nella decorazione di questa cappella, ebbe certo un aiuto, probabilmente Pietro Mazzaforte suo suocero.

Nel centro della vôlta vedesi il sole, e ciascuna delle quattro vele è decorata dalla figura di un evangelista su fondo stellato ultramare. S. Luca ha il volto simile a quello del Redentore, con capelli e barbetta bionda, tunica violacea, il Vangelo poggiato sulle ginocchia e il bue accovacciato presso di lui. S. Matteo è un bel vegliardo calvo e barbuto, con testa disegnata largamente ed espressiva. S. Marco con manto verde e tunica rosacea ripete il tipo dei S. Paolo del nostro Maestro con fronte alta e barba fluente. S. Giovanni in atto di scrivere è pure disegnato con larghezza e bravura.

Nei quattro angoli delle vele sono dipinti graziosi serafini a sei ali; questi come le figure grandiose degli evangelisti debbono ascriversi all'Alunno. Sull'arco d'entrata, entro formelle polilobate sono rappresentati a mezza figura alcuni Apostoli. Il primo a sinistra è S. Bartolomeo con capelli ricci, lunga barba bionda, testa grande, oblunga, sproporzionata per le misere spalle su cui posa: certo non è opera dell'Alunno, ma del suo aiuto. Segue S. Andrea con la Croce e il libro, manto verde, capelli e barba grigia fluente, eseguito dalla stessa mano del precedente. Dell'Alunno o almeno condotto su suoi disegni sono il S. Giacomo maggiore e il S. Giovanni dai lineamenti rozzi, ravvolto in un mantello rosso. La mano dell'aiuto ricompare nell'apostolo seguente con spalle strette, lunga barba e capelli bianchi, manto verdino e tunica rosa, ma di Niccolò da Foligno è indubbiamente l'ultima figura a destra, un S. Taddeo con un regolo e il libro, manto rossastro e tunica verdina, il viso un po' di scorcio, carni brune, duro il disegno, ma vigoroso ed espressivo. Questi affreschi di un giovane appena trentenne (3) sono una bella affermazione e una magnifica promessa. Ispirandosi alle forme di Benozzo, Niccolò individua con schietta originalità le sue figure cui dà forza di sentimento e di espressione, disegna e modella con sicura larghezza, colorisce con una robusta tavolozza: ma restano una promessa e nei successivi quaranta anni di faticoso lavoro lo vediamo portare entro le fastose cornici architettoniche splendenti d'oro altri elementi tratti dai Vivarini, dai Crivelli, dal Pintoricchio, ma la sua arte come

(1) Interessante è il confronto tra le *Crocefissioni* della prima e della seconda maniera del nostro maestro. Vedi ad es. il quadretto giovanile della raccolta Platt (*Rassegna d'Arte*, 1911, p. 4 e fig. 6): possono dirsi quasi eseguiti sullo stesso cartone, ma la testa del Cristo è costruita diversamente e varia per modellatura ed espressione.

(2) *Appunti critici sulla scuola folignate*, in *Bollettino d'Arte*, 191[illegible], fasc. III-IV, 10[illegible].

(3) Recano la data, 1461.

soffocata e costretta fra le esili colonnine ritorte, i trilobi, i pinnacoli, le tabelle, le guglie gotiche dei suoi polittici, anche se batte altre strade non si evolve, non si eleva ad altezze maggiori.

*
* *

Di alcune pitture dell'Alunno di cui v'è memoria, ma che si ritengono smarrite, pubblico qui un elenco sotto il nome delle città ove si trovavano o che posseggono parti di esse, nella speranza che qualche studioso possa indicarci ove trovansi attualmente. In questo elenco non do luogo agli affreschi perduti e ometto

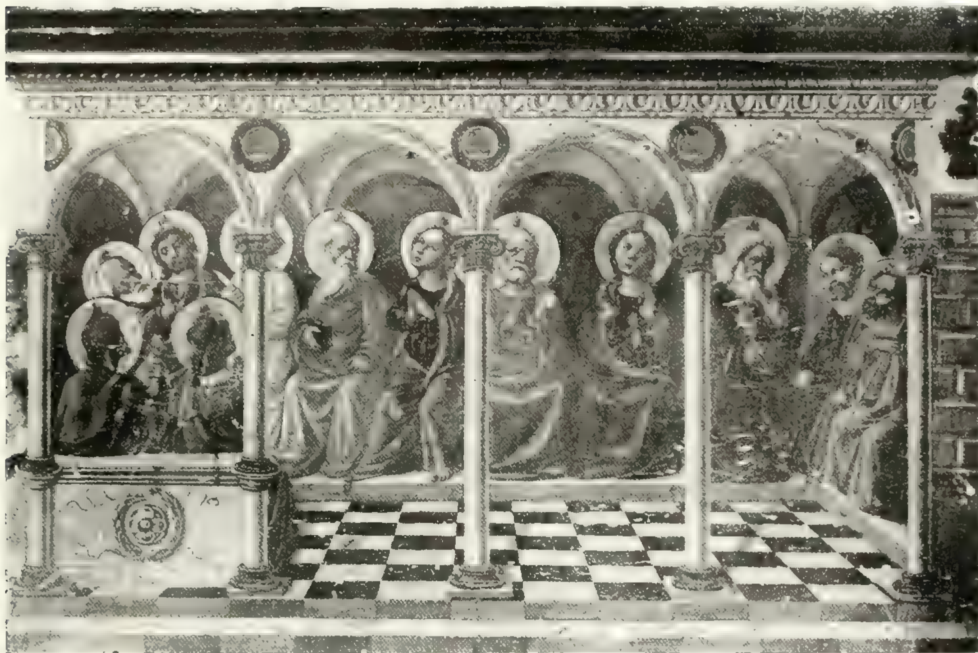


Fig. 9. — Niccolò da Foligno — Pentecoste. — *Camerino*, vescovato.

di accennare ai polittici mancanti di alcune parti (Montelpare, ora Vaticano; Albani, in Roma, di cui ignoro la provenienza ecc.) delle quali però non si ha notizia nè del tempo in cui furono disperse, nè dei soggetti, nè delle dimensioni.

Assisi. — Il trittico che si conserva nel Duomo era già nell'altar maggiore, poi giacque a lungo scomposto in numerosi pezzi in una sala del Capitolo finchè nel 1874 fu ricomposto e collocato nella nave centrale. Mancava però la tabella terminale rappresentante S. Michele Arcangelo e la tavoletta mediana della predella ove era dipinta una storia di S. Rufino come nelle laterali. La tabella fu rinvenuta in Assisi presso il Sig. G. Bindangoli e rimessa a posto, ma il pannello con la storia di S. Rufino era stato già venduto e se ne ignora la sorte (1).

Deruta. — Or sono quasi trent'anni fu rubato uno stendardo che misurava m. 1,85 × 1,47. V'era sappresentato da un lato un S. Sebastiano in piedi vestito da arcere avente ai suoi piedi prostrati a mani giunte da un lato i confrati del sodalizio, dall'altro una moltitudine di popolo, nel rovescio vedevasi S. Sebastiano con aureola d'oro legato alla colonna, su fondo di paesaggio, e in alto due angeli recanti la palma e la corona del martirio (2).

(1) A. Rossi, *op. cit.*, 273, nota 2. Il trittico è fotografato da Alinari, n. 5343.

(2) Francesco Briganti, *I due quadri dell'Alunno in Deruta*, in *Augusta Perusia*, 1907, 56.

Foligno. — Durante Dorio (1) ricorda: « In S. Antonio di Foligno un Giobbe ignudo in contemplazione che è in tela con tre persone che lo rimirano e mostrano con vive attitudini schifare le piaghe e il puzzore di esse ».

Milano. — Il gran polittico dell'Alunno alla Brera manca delle lesene angolari, della predella e di due pinnacoli. In questi erano rappresentati i protettori di Cagli, da cui proviene il dipinto: S. Michele Arcangelo e S. Geronzio; ceduti in cambio con altre cose del Crivelli nel 1832 a tal Filippo Benucci romano, non se ne conosce la fine (2). Le lesene e la predella mancavano già quando il polittico giunse a Milano e non figurano infatti nell'elenco del 1811. Parti delle lesene come ho detto, potrebbero identificarsi con quelle che ora sono nei musei di Laval, Melun e Caen, parte della predella poi credo debba riconoscersi nelle tavolette ritrovate da Corrado Ricci nella Chiesa dei Minori Conventuali in S. Marino (3). Quando si pensi che questi frammenti di predella si trovano in una città ove non v'è memoria di pitture dell'Alunno; in una Chiesa di Minori Conventuali, dello stesso ordine cioè di quella della vicina Cagli per cui fu dipinto il polittico della Brera, e che vi sono rappresentati solo Santi dell'ordine di S. Francesco, sorge spontanea l'idea che qualche frate, forse al tempo della demaniazione napoleonica, abbia portato queste tavolette dal suo convento di Cagli in quello di San Marino. Ma tale ipotesi è avvalorata anche dalla grande somiglianza fra le figure del cardinale di Acquasparta della predella, con quella del S. Luigi di Tolosa della Brera. Ad ogni modo come nel trittico francescano di Gualdo Tadino (ora nella Pinacoteca) la predella doveva essere ornata da tutta una serie di illustri francescani di cui se ne conoscono attualmente questi quattro soltanto.

San Severino. — Il conte Servanzi-Collio acquistò in Roma nel 1866, insieme allo stendardo che ora trovasi presso la contessa Crivelli, anche una tavola dell'Alunno, forse il pannello centrale di un trittico, ed ecco come egli lo descrive: « Nella maggior sommità è alta un metro e cent. 4, sopra cent. 66; anche di questa il fondo è d'oro. Il soggetto principale è la coronazione della Suprema Regina del Cielo per mano del Redentore Divino, che sta alquanto più in alto. Questi porta una tunica verdina ed il manto porporino, e tiene le braccia e le mani aperte. Rimira con molta compiacenza la sua Divina Madre, che sta poco sotto di lui seduta su di un maestoso trono elegantemente intagliato e riccamente dorato. Essa ha una veste di rosso porpora coperta di finissimi ricami in oro. Il manto assai ampio è bianco con fodera oscura, ricamato anch'esso in oro ed ornato da una larga trina egualmente di oro, che forse lo rende un poco greve; e mentre cala dalle spalle, va a coprire l'intero suo corpo, le ginocchia ed i piedi. E nondimeno si vede parte della veste innanzi al petto, perchè tiene le mani piegate. Dalla sommità del capo scende sino sopra le spalle un panno bianco con pieghe quasi simmetriche, che lo diresti inamidato. Sott'esso, ed aderente al viso, porta un velo trasparente orlato di minutissima puntina.

Negli spazi laterali tra il Redentore e la Vergine stanno sopra alquante nuvole tre Profeti per ciascun lato, tutti con gli occhi tesi verso la gran Madre di Dio. Cinque di loro sono vecchi e barbuti, ed il sesto, che è giovane, è forse Daniele. L'un di loro tiene piegato un papiro ed un altro il libro chiuso da cinque

(1) In Frenfanelli-Cibo, *op. cit.*, 92.

(2) C. Ricci, *La Pinacoteca di Brera*, 142 e segg.; F. Malaguzzi-Valeri, *Catalogo della Pinacoteca di Brera*, Bergamo 1908, 292.

(3) U. Gnoli, *L'arte Umbra alla Mostra di Perugia*, Bergamo 1908, 55 e figg. 66-67

sigilli. Intorno al trono della Vergine sono collocati nove angeli con ricche capelliere bionde arricciate, i quali portano le ali ad iride e le aureole dorate. Le vesti, tutte accollate, sono di color vario, e specialmente verdino, pavonazzo, celeste, azzurrino e cenerognolo ed i manti gialli, o rossi, o di drappo simile alla veste. Quattro di loro, che stanno riverenti a mani giunte, sono messi con bel garbo e le loro movenze non possono essere più graziose. Degli altri uno suona



(*Fot. Tulli*)

Fig. 10. - Niccolò da Foligno — Stendardo.
Bettona, S. Maria Maggiore.

un organo portatile, sostenendo la parte principale, un altro batte con molta grazia il triangolo; chi pizzica l'arpa e pare che cerchi d'accompagnare; chi il liuto, abbandonandosi all'estasi dell'armonia; e chi, finalmente, dà fiato alle trombe » (1). Anche di questa tavola se ne ignora la sorte.

San Severino. — A. Rossi (2) descrive « un affresco, in San Severino, nel prospetto della casa dei Conti Parteguelfa, rappresentante la *Pietà* ossia la parte superiore del morto Signore, cui sorreggono le braccia due angioletti, la stessa com-

(1) *Uno stendardo e un trittico di Niccolò Alunno,* cit.
(2) *Op. cit.,* I, 280.

posizione che si ammira nelle tavole di Serra Petrona (1) e, negli sguanci della nicchia, l'addolorata Maria Madre e Maria Discepola dell'ucciso ». Ricercai inutilmente questo affresco e solo potei sapere che essendo già molto deperito fu staccato e venduto in Austria (?), or sono più di trent'anni.

Spello. — Il Dorio (2) nel breve catalogo delle opere dell'Alunno: « a Spello, nella Chiesa di S. Girolamo dei zoccolanti, c'è in tavola un S. Giovanni e una Madonna che mostrano piangere dirottamente, e un S. Girolamo simile a quello che è dipinto in un muro nella Cappella del Vescovo d'Assisi (3), e un S. Francesco inginocchiato, stimatissimo, e sopra, in due quadri piccoli, una Santa Caterina e un S. Bernardino ».

Todi. — « Predella, già in Todi, ora in luogo sconosciuto, rappresentante i quattro profeti maggiori, a mezzo corpo, tra quattro putti, dei quali i due del centro reggono un tondo entrovi il nome di Gesù; i due all'estremità s'affaticano a sostenere ciascuno una cartella da capo a fondo iscritta. Ma il tempo non risparmiò che le ultime linee, dove leggesi a destra: NICOLAUS FULGINAS PINXIT | LACTANTIUS FILIUS INAURAVIT; a sinistra: M°. CCCCLXXXXI. Dalle superiori pare potersi ricavare che parte principale del dipinto fosse una Madonna e che gli avesse dato occasione un fatto d'armi tra quelli di Foligno e quelli di Todi ». Così A. Rossi (4), e tutte le mie ricerche per rintracciare questa predella, alienata da circa 50 anni, riuscirono inutili.

Umberto Gnoli.

(1) Il gran polittico di Serrapetrona, descritto da Servanzi-Collio nel *Tiberino*, a. VI, n. 44, sempre ritenuto per opera dell'Alunno, è invece, a nostro avviso, opera di Lorenzo II da Sanseverino, che copiò alcune figure, quali il S. Francesco, dal maestro folignate. Di questo meraviglioso dipinto purtroppo non esistono fotografie. Se dunque l'affresco descritto dal Rossi era simile alla *Pietà* di Serrapetrona, è probabile che fosse di Lorenzo e non dell'Alunno.

(2) In Frenfanelli-Cibo, *op. cit.*, 92.

(3) Affresco già in S. Maria del Vescovato, distrutto. Cfr. U. Gnoli, [illegible] p. 140.

(4) *Op. cit.*, I, 275.

SIBERENE - S. SEVERINA

(*Cont. e fine v. num. precedente.*)

Cattedrale Vecchia e Vescovado. — Una tradizione costante ed antichissima dice, che la cattedrale di S. Severina fosse posta nel sito dove ora sorge la chiesetta dell'Addolorata, sulla punta Nord-Est del colle. E là presso in immediata contiguità si osservano ruderi abbastanza vasti, dalla patina nera di molti secoli, denominati il Vescovado Vecchio. E' questo uno dei punti più pittoreschi della città, perchè dal ciglione delle rupi a piombo che qui cingono il colle si domina tutta la bassa valle del Neto, ed attraverso il velo degli ultimi colli si scorge la lucida striscia del mare lontano. Vuole la leggenda, che vescovado e cattedrale sieno stati poi abbandonati alla fine del sec. XIII, causa le micidiali esalazioni che salivano dalla sottostante vallata, e trasportati da Ruggero di Stefanuzia sul colmo del colle, dove trovansi attualmente. Questa versione mi torna poco verosimile, perchè se i miasmi malarici erano tanto violenti da colpire quella posizione, nemmeno dovevano risparmiare quella poco discosta e di pochi metri più alta della attuale piazza del duomo. E soggiungo ancora che il Neto, non disciplinato da argini e da altre opere, vaga oggi liberamente, come vagava sei secoli addietro sull'ampio fondo della vallata; colla differenza che la zona boschiva era allora molto più fitta. Eppure oggi in S. Severina il contingente malarico è basso e dovuto ad importazione (1). Per tutte queste ragioni parmi priva di buon fondamento la leggenda, e dovuta la traslazione della cattedrale ad altre cause sismiche o di opportunità, che a noi sfuggono.

Ho penato a far rilevare il piano di codesta vecchia cattedrale, di cui nissuno si era mai occupato; circa 2/3 sono mascherati dalla chiesa dell'Addolorata, che è costruzione seicentesca, mentre il presbiterio e le tre absidi, abbandonati da secoli e diruti fino alle ime radici dei muri, sono stati negli ultimi anni ceduti ad un muratore che ne fece cava di pietre ed asilo di maiali. L'Addolorata ci ha conservata quasi intatta, sebbene alterata da intonachi e da nuove strutture, porzione della nave centrale e delle navette laterali. Integrando questi ragguardevoli avanzi colle parti orientali rimaste solo nelle fondazioni od in bracci di muro, per poco emergenti da terra, ho ricavata una basilica a tre navi, di m. 28,70 × 16,70, quasi perfettamente orientata e con tre absidette appena accennate (fig. 16). La nave centrale è divisa dalle secondarie mediante 12 pilastri quadri costruiti ad opera alternata di blocchi e di mattonacci robusti e durissimi, porzione dei quali ritengo greci; e sui pilastri (lato circa 0,84) s'impostato archi a pieno centro, di grossi conci calcari (fig. 17). La nave centrale prendeva luce da una serie di finestre a tutto sesto, aperte nel corpo elevato ed in corrispondenza ad ogni arco; come vedesi dai due saggi (fig. 18) tolti dagli esemplari superstiti al lato settentrionale, esse avevano l'arco in conci lapidei semplici, oppure alternati con doppi mattonacci, ed in modo analogo erano costrutte le guancie. La navetta settentrionale è

(1) Tale constatazione ufficiale mi venne cortesemente data dal sindaco locale cav. avv. Giuseppe Miscelia.

distrutta fino a poco più di un metro dal suolo, mentre della meridionale si conserva ancora un saggio delle finestrine, analoghe alle precedenti. La porta attuale, moderna, è stata innestata nel sito dell'antica, ed una seconda si apriva a settentrione in corrispondenza alla terza arcata da Est. Tutta la muratura è ad opera incerta, legata con cemento di durezza bronzea; nell'insieme domina una grande semplicità austera congiunta a solidità. All'infuori del tentativo di struttura policroma nelle finestre, non il più piccolo ornamento; mancano colonne, capitelli, pulvini, marmorei e lapidei, non sappiamo bene se per la semplicità del disegno generale, o perchè il campo di ruine da cui avevano attinto i costruttori del Battistero e di

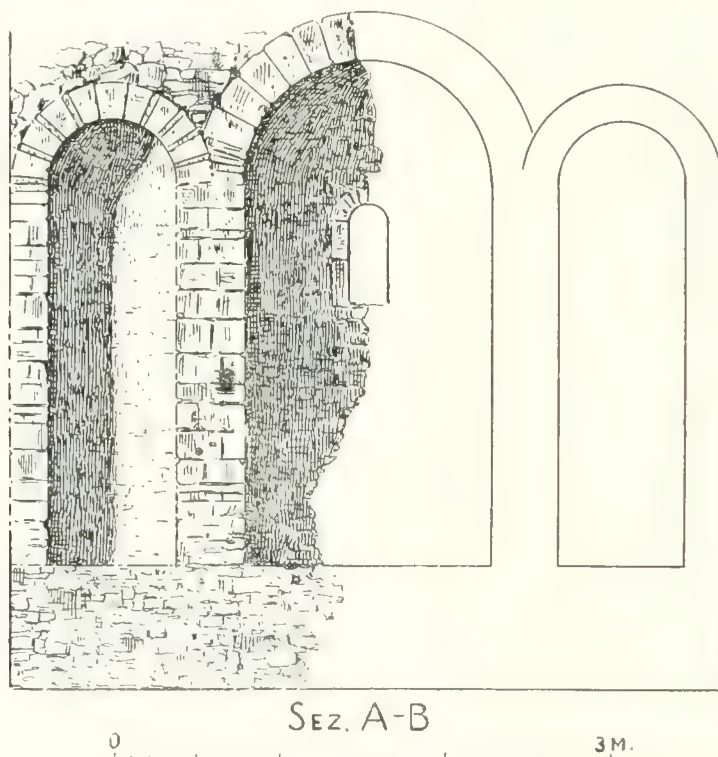


Fig. 28.

altri precedenti edifici fosse esaurito. Nel novembre del 1911 ho voluto che il sig. Carta eseguisse dei saggi nel presbiterio, e risultò: che il pavimento antico era a circa 60 cm. sotto il piano attuale, ma era tutto smosso e sconvolto; che ogni pilastro riposava sopra un dado monolito, che serviva di base; e che in tempi relativamente recenti tutto il presbiterio, abbandonato, fu trasformato in un povero cemetero. In mezzo al materiale si raccolse un pezzo classico, cioè un frammento di cornice ellenistica in calcare, con dentelli e tracce di colore (fig. 19) da aggiungere a quei pezzi architettonici greci, sparsi un po' ovunque, e dei quali ho dianzi parlato. Sul piazzaletto davanti alla chiesa la roccia appariva quasi a fior terra.

Dai dati suesposti emerge che la Cattedrale vecchia era una basilica semplicissima a tre navi, con absidi sceme, la quale, indipendentemente da altri criteri, potrebbe anche attribuirsi ai Normanni. In fatto le grandiose basiliche normanne della Puglia, che sono dell'età d'oro di quel dominio, presentano gli stessi caratteri di pianta. Anche in Sicilia, se questo tipo basilicale triconco fu generalmente

adottato dai Normanni in contrapposto alle costruzioni a cupola, esso non fu da loro creato ma semplicemente ereditato (1).

Non voglio qui toccare la grande questione delle basiliche, agitata, con criteri sovente disparatissimi, in tutti i trattati dell'arte. Si è detto che la basilica è caratteristica dell'arte latina e la cupola della bizantina; mentre in fatto la prima prevale

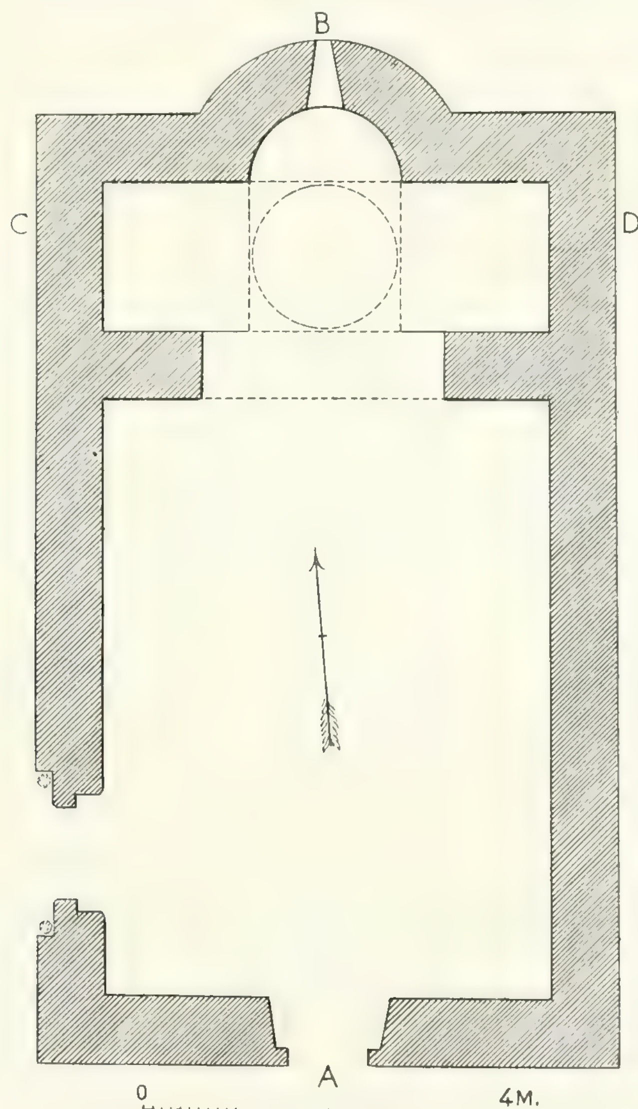


Fig. 29.

a Roma ed in Italia, la seconda domina in Oriente. Una tale tesi non ha valore assoluto, perchè la basilica nel VI secolo si diffonde in Siria, in Asia Minore, a Salonicco, Parenzo e Ravenna (2); e perchè scambi ed influssi reciproci si esercita-

(1) A tre navi con una sola abside è una chiesetta certo bizantina di Cittadella presso Noto da me fatta conoscere nella *Byzant. Zfl.*, VIII, pag. 619 ed anche nelle chiesette rupestri di Pantalica è calzante la triplice abside, ridotta a tre nicchie appena accennate (*Ibidem*, VII, p. 20 e sgg.).

(2) Diehl, *Manuel d'art byzantin*, pag. 163 e segg.

vano dall'Oriente e dall'Occidente. Se poi nella regione calabra non ci soccorrono esempi di costruzioni analoghe prettamente bizantine, ciò non deve preoccupare, sia perchè la regione è inesplorata, sia perchè gli argomenti « a defectu » sono sempre di valore molto relativo. Nel caso nostro invece sono di valore decisivo per l'origine bizantina dell'edificio i titoli che ora qui pubblico.

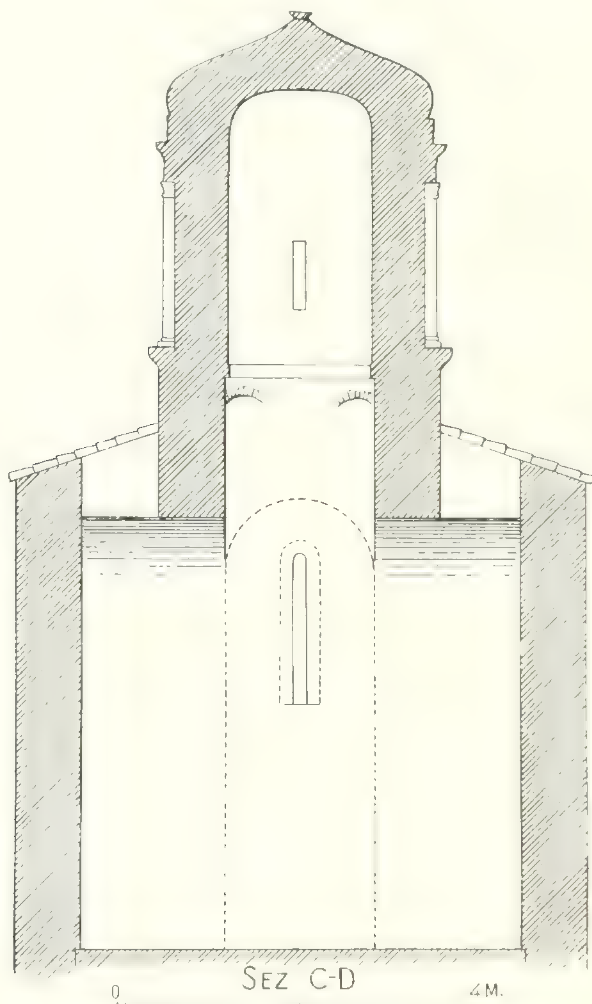


Fig. 30.

Su una delle faccie del masso che reca l'iscrizione romana sopra illustrata è scolpito il titolo bizantino di cui dò l'immagine fotografica alla fig. 20. Si direbbe tracciato se non proprio dalla stessa mano, certo coi medesimi caratteri di quello dello spatario Staurace, che segue. Ma le offese recate dalle secolari intemperie sono così profonde che la lettura, se non al tutto disperata, ne è estremamente difficile. Dopo lunghi tentativi, fatti anche con luce elettrica tangenziale, credo di poterne così fissare il testo:

+ Ἐν ὀνόματι τοῦ Πατρὸς καὶ
τοῦ Υἱοῦ κ(αὶ) τοῦ ἁγίου Πν(εύματο)ς ἐκτίσθη ναὸ[ς]
[ἐ]κκλησίας τοῦ Θ[εο]ῦ καθολικῆ[ς] κ(αὶ) ἀποστολικ(ῆ)[ς]
[illegible] τοῦ ἁγίου [illegible]
[illegible] [illegible] ἔτους [illegible]

L'invocazione della Trinità è cosa ovvia nei titoli di consecrazione bizantini e tanto più se riferibili ad una chiesa; al principio del v. 3 vi deve essere la voce

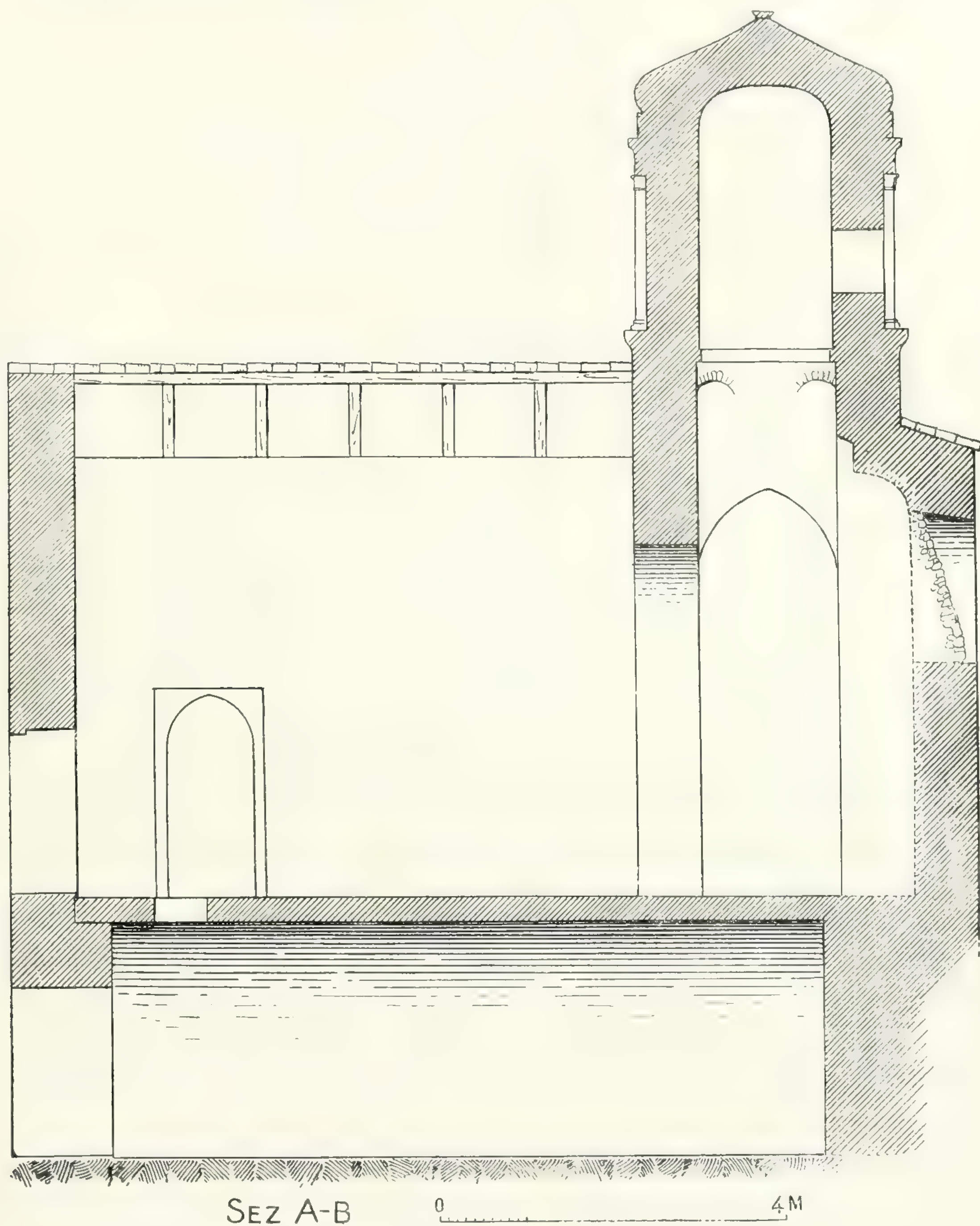


Fig. 31.

consueta *ἐκκλησία, οἶκος* ad alcun che di simile. La formola di chiesa cattolica ed apostolica vale qui propriamente ad indicare una chiesa episcopale: ma in senso meno lato si diceva cattolica anche una chiesa parrocchiale munita di battistero; veggasi tale epiteto conservato nella minuscola Cattolica di Stilo. L'arcivescovo

Ambrogio fondatore della chiesa è altrimenti sconosciuto, e se la lezione della data è sicura, esso cade nella prima metà del mille, e deve essere quasi contemporaneo dello spatario Stauracio. S'intende che la data è segnata *ἀπὸ κτίσεως κόσμου* cioè dal 5509 a. C. ed il nostro 1036 corrisponderebbe al 6544 ed appunto al 1036 coincide esattamente la quarta indizione (1). Questa e le seguenti iscrizioni non



Fig. 32.

figurano nel IV vol. (edito nel 1878) del vecchio *Corpus Ins. Graecarum* del Boeck e Franz, nel quale sono raccolte tutte le bizantine.

Masso rettangolare di metri 0,65 × 0,52 × 0,23 prof., scritto nella fronte con undici righi, otto dei quali incorniciati da un cordone. Veggasi il facsimile fotografico alla fig. 21.

(1) Sono gratissimo all'amico dott. G. Gerola, Soprintendente a Ravenna, per l'aiuto prestatomi nella lettura di questa difficile epigrafe sulla fotografia.

Io leggo:

\+ Κ(ύριε) ὁ Θ(εός). Τῆς ἁγίας ἀχρά-
ντου Θεοτόκου. τοῦ
ἁγίου ἐνδ(όξου) ἀποστόλου
Ἀνδρέου. τῆς ἁγίας μάρ-
τυρος τοῦ Χ(ριστο)ῦ Σευηρί-
νη(ς). Θ(εός) μνήσθητι τοῦ δού-
λου σου Σταυρακίου βα-
σιλικοῦ σπαθάριου καν-
(διδά)του κ . . . . . .
ἐνθάδε τῇ ἁγία
τοῦ Θ(εο)ῦ ἐκκλησία.

Premessa, conforme l'uso cristiano e bizantino, l'invocazione di Dio, della Vergine Immacolata (espressione notevole per il dogma relativo) e dei Santi protettori della città (per la misteriosa Santa Severina vedi sopra), il dedicante implora la misericordia divina. Egli è un certo Stauracio o Staurace, il quale pare sia stato sepolto (la lezione finale del v. 9 è oscura; forse nasconde un *κατεθάφθη* o qualche cosa di simile) in questa santa chiesa di Dio. Questo Staurace, non altrimenti conosciuto, fu comandante militare del circolo di S. Severina, dove, conforme l'uso bizantino, aveva potestà militare e civile ad un tempo, mentre ai tempi normanni le funzioni dello spatario furono ridotte a più modesti limiti giudiziari ed amministrativi. Tutto ciò ribadisce l'importanza ecclesiastico-militare, quanto dire politica, che aveva S. Severina. In seguito al riordinamento militare di Costantino VII lo spatario severinate dipendeva dal panstratego di Calabria e Sicilia, unite in un solo thema, prima che l'isola fosse invasa dagli Arabi (1). Dopo il distacco dell'isola, non sappiamo dove fosse la sede dello stratega o patricio. Attesa la grande importanza militare di questa piazza, non è escluso che egli abitasse a S. Severina; perchè possediamo documenti che ci parlano appunto di uno stratega di S. Severina in età normanna, dal quale dipendeva Cotrone, e che nel 1120 compose una vertenza di eredità (2); il suo carattere militare, come dissi, era allora scomparso.

Quanto al titolo *βασιλικός σπαθάριος κανδιδάτος,* il supplemento viene suggerito da molti casi raccolti dallo Schlumberger (3), al quale rimando per tutto; sovente trovasi la forma più semplice di « candidato imperiale » od anche di « spatario candidato ».

E poichè sono a pubblicare iscrizioni bizantine di S. Severina, ne aggiungo qui una che menziona lo stesso vescovo Ambrogio. È una lapide rettangolare in calcare duro, sul cui fronte di cm. 77 × 34 è inciso il titolo, che vedesi nella unita imagine fotografica (fig. 22).

Le lettere sono molto affievolite ed in parte quasi cancellate, per il continuo stropicciamento dei piedi; infatti la pietra era stata collocata da ignoranti operai come gradino nel seminario, ma ora fu posta in salvo e murata nell'episcopio.

(1) PACE, *Barbari e Bizantini in Sicilia*, pag. 81.

(2) Fonti presso CHALANDON, *Domination normande en Italie et en Sicile*, vol. II, pag. 663.

(3) SCHLUMBERGER, *Sigillographie de l'empire byzantin*, pag. 593-595. Gli spatari e protospatari erano una dignità della milizia bizantina, diffusissima in tutto l'impero, una specie di guardie del corpo onorarie, o di legion d'onore.

Dove essa fosse collocata in origine non consta, ma con ogni probabilità era nella cattedrale vecchia; fu già pubblicata assai malamente da diversi (1). Leggo:



Fig. 33.

✝ Κ(ύρι)ε ὁ Θ(εὸ)ς ἡμῶν. Τῇ πρεσβείᾳ τῆς
ἁγίας Θεοτόκου τοῦ ἁγίου
ἀποστόλου Ἀνδρέου καὶ τῆς ἁ-
γίας μεγαλομάρτυρος Σευηρίνης
5. μνήσθητι τοῦ δούλου σου Ἀ-
μβροσίου τοῦ ἁγιωτάτου ἡμῶν ἐπισκ(όπου).

(1) In libera traduzione italiana dal Giustiniani, *Dizion. geogr. del Regno di Napoli* (1802) S. v. S. Severina; Taccone-Gallucci, *Epigrafi cristiane del Bruzio, Calabria* (Reggio C., 1905), pag. 50; non è fedele il testo di mons. A. Pujia, *Cronotassi*, pag. 18.

Se la precedente è la lapide commemorativa della fondazione della chiesa, questa potrebbe anche essere la pietra tombale dello stesso fondatore, sebbene non

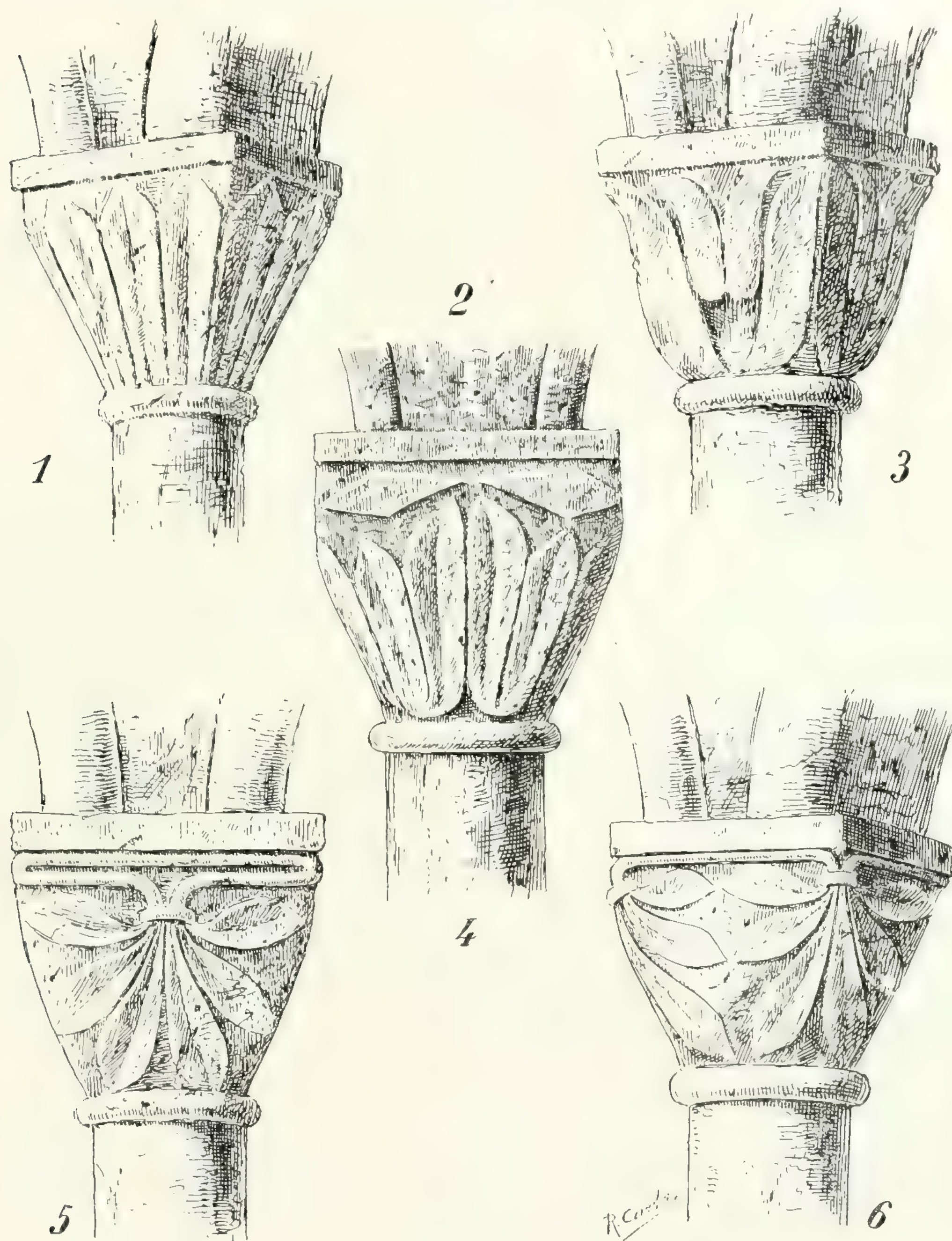


Fig. 34.

contenga nessuna allusione recisamente sepolcrale (1). Il vescovo Ambrogio vuole che Dio gli sia misericordioso, per l'intercessione della Vergine e dei Santi; per

(1) Supponeva che nel terreno a settentrione della chiesa vi fossero ricchi sepolcri, ma un esame del suolo dimostrò che la roccia vi appare a brevissima profondità.

tale formola *η πρεσβίς* in voga ai tempi bizantini ed anche normanni veggasi ad esempio Boeck-Franz, *Corpus Ins. Graecarum*, IV, n. 8726 etc.

Queste tre iscrizioni, e qualche altra, di cui è scomparso l'originale lasciando soltanto il ricordo attraverso pessimi apografi o libere traduzioni italiane, di cui non è lecito fidarsi (1), appartengono allo stesso ciclo. Formole di redazione invocazioni, e persino i caratteri paleografici concorrono a provare che tra fine X e



Fig. 35.

XI secolo vi fu in S. Severina una piccola fioritura epigrafica, rispondente ad un certo impulso dato all'architettura religiosa, del quale impulso sono anche testimonio altre chiesette sconosciute e dirute al punto, che presto ne sarà cancellata ogni traccia.

Chiese minori. — La Grecia, alla quale ho già accennato, era un quartiere della città dal lato orientale, occupante una stretta e lunga terrazza, racchiusa fra due rupi quasi a picco; una superiore di modica altezza la separava dalla città

(1) Mons. Taccone-Gallucci, *Epigrafi*, p. 50, e da lui copiando Mons. Pujia, *Cronotassi*, p. 42, traggono da vecchi scrittori il ricordo di una epigrafe greca sulla campana dell'Addolorata. Salito faticosamente su quel pericoloso campanile vi ho riconosciuta una pregevole campana conica forse del sec. XIV, con lettere gotiche che ricordano un *Magister Andreas*, ma nulla di bizantino.

alta, un'altra di assai maggior sviluppo piombava in aperta campagna. Codesta regione oggi completamente disabitata, forse in seguito al terremoto del 1783, e coperta di fittissima e rigogliosa vegetazione, conserva nel nome il ricordo preciso dei suoi abitanti. Nome che però non deriva dall'alto medioevo, ma con tutta probabilità dalla fine di esso. Furono i resti della popolazione bizantina colà relegata dopo la fine del sec. XI, quando la città cominciò a romanizzarsi, che diedero origine al nome? Non lo credo affatto, perchè popolazione ed anche rito abbastanza a lungo rimasero greci anche dopo il 1074. Più verosimile parmi che il quartiere si designi dai greco-albanesi sopraggiunti alla metà del sec. XV.

Comunque sia, la Grecia è piena di ruine di ogni maniera che male si possono studiare in mezzo alla fittissima ed intricata vegetazione, che cresce e prospera su tanti detriti organici di molti secoli. In qualche punto il ciglione della rupe inferiore, sopratutto verso Nord-Est, è coronato da muri di fortificazione e da

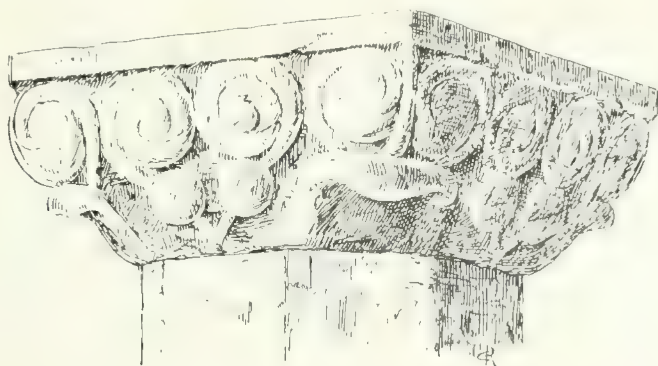


Fig. 36.

piombatoi per lanciare pietre in basso. Le abitazioni poi erano formate parte in muratura e parte da ampli grottoni artificiali, del genere di quelli che io per primo ho fatto conoscere e segnalai a migliaia in Sicilia, attribuendoli all'alto medioevo, sebbene in talune località essi abbiano servito fino ai nostri giorni (1). Tutto il versante orientale di S. Severina, anche al di sopra della Grecia, è pieno di codesti grottoni, ed altri in minor numero si aprono in tutte le rocce che fanno corona alla parte alta del colle. Erano le abitazioni della plebe, laddove il ceto medio e le classi più agiate occupavano le case in muratura sul colmo del colle. Produco qui sotto (fig. 23) la planimetria di due di codesti abitacoli trogloditici, perchè serva a riscontro con quelli della Sicilia; e sarebbe desiderabile che nell'intera Grecia, come in talune di queste dimore rupestri si conducessero esplorazioni. Contiguo al quartiere della Grecia era quello « de Iudea », cioè abitato dagli Ebrei espulsi nel 1510; il suo ricordo è scomparso nella memoria popolare ma risulta dai documenti. In fatto il Salerno (*op. c.*, pag. 494) cita una carta del 1521 ove si parla di questo quartiere, e, particolare interessante, ripetute volte vi si menzionano le grotte di abitazione.

(1) Anche questo è campo ancora vergine in Sicilia, perchè io ho bensì segnalato moltissimi di codesti villaggi trogloditici, dandone qualche fotografia o disegno; ma in nessuno ho eseguito sistematiche ricerche. Se ne vegga la statistica presso il Pace, *I Barbari ed i Bizantini in Sicilia*, pag. 82 e segg.

Converrebbe fare scavi in molti punti della Grecia, dentro le case e le cisterne, che vi sono numerose. Io mi sono limitato a far eseguire il rilievo planimetrico delle due chiesette ancora visibili, sebbene ridotte allo stato di ruina. La maggiore, posta nel centro del quartiere, è dedicata a S. Pietro; si noti che il muro traverso con arco è aggiunta seriore. L'altra minuscola di S. Nicolò è posta sull'orlo della balza a piombo, ed appunto per questo il muro di levante è molto più spesso dell'opposto; se ne veggano le piante alle figg. 24 e 25. Ed a proposito delle chiese minori della città, dirò come sull'orlo del ciglione, che domina pittorescamente la Grecia s'erge la chiesetta di S. Filomena o di Pozzolio, fortunatamente intatta, ed alla quale perciò riservo una dettagliata illustrazione. Sull'opposto ver-



Fig. 37.

sante di occidente, di fianco alle opere basse del castello, vi ha la chiesetta dell'ospedale (titolare l'Immacolata o S. Lucia), appartenente ad antica opera di beneficenza, oggi scomparsa. Questa chiesetta a nave rettangolare, di origine non oso dire se tardo-bizantina o normanna, è stata radicalmente trasformata. Ne è però intatta l'absidetta, che ho fatto riprodurre nella fotografia fig. 26, colla sua fenestra strombata, e col particolare, che si osserva sotto la gronda, di un doppio filare di mattoni, posti di coltello a zig-zag, decorazione che rammenta in proporzioni ridotte quella dell'abside di S. Pietro in Toscanella, del sec. VIII (1). Per molti rispetti la nostra richiama talune chiesette normanne della Sicilia, come ad esempio S. Nicolò di Siracusa, ma poichè fra il materiale costruttivo io vi ho riconosciuto, come alla Cattedrale vecchia, copiosi mattonacci quadri, tegole bordate, e persino frammenti di marmi, io inclino a crederla sorta nello stesso periodo di quella basilica, con materiali in parte tolti dallo stesso campo di rovine.

(1) Rivoira, *Le origini dell'architettura lombarda*, pag. 156. In Sicilia lo stesso sistema decorativo è applicato nel coronamento della chiesa normanna di Forza di Agrò, Mauceri, *Taormina* (*Italia artistica*, n. 28), pag. 104, eretta fra il 1172-73.

Analoga a quella dell'ospedale è altra anonima chiesuccia, da me scoperta un 3 km. dall'ingresso della città, lungo lo stradale per S. Mauro, e precisamente sul fianco del tetro e romito vallone, verdeggiante per fitte macchie di quercie ed elci, in contrada Grottari. Anche di questa chiesetta scomparirà tra non guari ogni ultima



Fig. 38.

traccia, perchè il piccolo e rabbioso torrente al quale sovrasta, la inghiottirà e travolgerà tutta. Ho ritenuto quindi opportuna e savia misura farne rilevare dal Carta la pianta, e quel tanto che resta delle tre absidette (figg. 27 e 28), le due minori delle quali sono reminiscenze della *prothesis* e del *diaconicon;* l'altarino era illuminato da levante da una finestra a feritoia verso l'esterno. Una porta ed una fenestra sono aperte nei lati lunghi, come alla Cattedrale vecchia ed a Pozzolio. Patina nerastra e cemento di durezza plumbea sono le caratteristiche di queste strutture

di resistenza meravigliosa, malgrado sieno da secoli scoperchiate ed abbandonate. Il luogo solitario e lontano dalle antiche vie, che seguivano il fondo delle vallate, fa pensare ad una chiesetta eremitica.

Altre consimili dicesi sieno sparse nella campagna severinate, che io non ebbi tempo di percorrere; ne raccomando la ricerca e la esplorazione al clero locale, prima che esse vadano a scomparire per intero.

Chiesa di S. Filomena o Pozzolìo. — Dopo del Battistero il monumento meglio conservato della città è la chiesetta di Pozzolio, sovrastante al quartiere della Grecia.



Fig. 30

Posta sullo spalto di una scoscesa roccia, che divideva la città alta dal quartiere anzidetto, ed a pochi passi dal castello, essa appare tosto, per la eleganza delle forme e per una certa ricercatezza della decorazione, siccome una chiesetta aristocratica. Essa consta di due piani o corpi; quello superiore dedicato a S. Filomena, e quello inferiore a S. Maria del Pozzo, per certa leggenda di una cisterna antichissima (1). Nelle figg. 29 a 31, ho raccolto la pianta e le sezioni del monumento. Il corpo della chiesa superiore è rettangolare con absidetta munita di fenestra, ora chiusa; ma la par-

(1) Secondo la tradizione popolare antichissima, un ragazzino cadde nella cisterna: la gente accorsa lo trovò incolume, ed egli asseriva, che una donna lo aveva sorretto nelle braccia. Ma invece della donna fu trovato nella cisterna un quadro miracoloso della Vergine, che venne trionfalmente portato alla Matrice. Ma poichè esso ritornò di là nella cisterna, si comprese il volere divino, e vi si costrui al di sopra l'attuale chiesetta. Il nucleo della leggenda, colla migrazione miracolosa dell'immagine, parmi bizantino, e si ripete, con varianti, in diversi luoghi della Sicilia.

ticolarità che la distingue dalle costruzioni analoghe è l'alta e svelta cupoletta impostata su quattro pennacchietti, appoggiati alla loro volta sulla mezza calotta dell'abside e sui voltini a mezzabotte del transetto. Vista da lungi questa cupola (fig. 32 e 33) dà una intonazione orientale al paesaggio; depressa e schiacciata la calotta a



Fig. 40.

turbante, alto invece e slanciato il tamburo, che è circondato da uno pseudo-portico di 15 archi con 16 colonnine, sormontate da capitellucci, decorati di forme sempre variate sul motivo fondamentale del cespo di foglie (fig. 34). Ora importa assai rilevare, che questo stesso motivo si svolge nella ricca incorniciatura della porta originale, divenuta oggi fenestra (fig. 35); la quale perciò deve essere sincrona alla cupola ed al resto, e non, come erroneamente avvisò il Bertaux (*op. cit.*, I, pag. 124), che alla chiesetta dedicò poche righe (1), appartenere al sec. XIV. Codesta porta

(1) Non so se il Bertaux, cotanto benemerito dell'arte del Mezzogiorno, sia stato a S. Severina ed abbia visto quei monumenti. Vorrei credere di no. Ad ogni modo è inesatto che la nave sia

ha una doppia cornice, quella esterna rivestita di mazzi di foglie lanceolate, finamente eseguite e con molto sentimento della natura, e quella interna con un cordone ritorto ad occhi, che cinge o mette capo ad una crocetta al vertice. Veramente la prima impressione per chi non veda e giudichi il monumento nel suo insieme organico, o giudichi la porta soltanto da una fotografia isolata, si è che questa sia nata in età alquanto più tarda; ma io vi scorgo un sentimento della natura così fresco, vivo ed ingenuo, che mi ripugna portarla alle complicate forme del trecento, quando poi dell'antica arte romanico-bizantina è diretta emanazione la fettuccia trinata. Perciò io non posso disgiungere la porta dai capitelli della cupola, ed ambedue ritengo sincrone.



Fig. 41.

La chiesa inferiore con volta a botte, nella quale si aprono a levante due fenestrelle a sguanci profondi, nulla presenta di particolare tranne un'apertura nella volta, comunicante colla superiore, e che ha dato origine alla leggenda. Cert'è, che questo ambiente non ebbe affatto in origine destinazione di chiesa. Il prof. Agati, che ha studiato con me il monumento, è di avviso che in questo corpo inferiore s'abbia a ravvisare una cripta ad uso dei nobili normanni dell'attiguo castello. Ma lo spessore delle pareti e della vôlta fa piuttosto pensare ad un grande serbatoio; ciò che sembra anche giustificato dalla porta tutta moderna, mentre l'apertura nel soffitto è così angusta, che basta appena per il passaggio di un secchio, non per quello di cadaveri. Riconosco tuttavia che a risolvere questi dubbi, e cento altri ancora che si affacciano ad ogni passo, converrebbe fare una quantità di tasti nei muri, di sondaggi nel pavimento, converrebbe strappare il soffittino in legno alla bocca inferiore del tamburo, per determinare la foggia dei sostegni della cupola ecc. ecc., operazioni tutte che non è agevole imprendere se non con un piano prestabilito di restauri, il che non è di mia competenza. Nella chiesetta inferiore si conserva una piccola pila d'acqua santa in marmo pario, con foglie grasse accartocciate,

stata per intero rifatta. Rifatte, anzi create ex novo, furono soltanto le due porte attuali, trasformando in fenestra, per l'abbassamento del suolo stradale, quella originale.

sorretta da pilastrino ottagonale, opera certamente normanna per stile e per tecnica (fig. 36).

Ma la parte più notevole e trionfante del monumento è la cupola depressa, a turbante, od a cresta, come la chiamerebbe il Choisy (1), per il quale tale forma sarebbe stata largamente usata da due scuole diverse, persiana ed araba, che con Bisanzio ebbero molteplici contatti.



Fig. 42.

Ogni mediocre conoscitore dell'arte bizantina riconosce nel tamburo molto elevato una modificazione delle cupole della prima età aurea, che nella seconda perdono in diametro per guadagnare in altezza e sveltezza, dominando sulle parti circostanti. È col X secolo che si elevano i tamburi sovente poligonali, e si cingono di una corona di esili colonne, aprendovi talvolta anche delle fenestre (2); tale forma, che in Oriente dura sino al sec. XV con innumerevoli varianti, difetta invece nella Sicilia orientale ed in Calabria, dove il terreno infido consigliava a non adottare alti e pericolosi tamburi. Se ne fece tuttavia un esperimento a Palermo, in S. Giovanni degli eremiti ed in S. Cataldo, ma codeste cupolette hanno un carattere profondamente diverso, quasi moresco, nè riposano su alti tamburi; e moschee infatti esse sembrano oltre che per la forma, anche per le lunghe iscrizioni arabe, testimonio di artisti ed influssi arabi in età normanna (3).

Anche concedendo, pertanto, che la chiesa di Pozzolio sia sorta dopo la conquista normanna, ha pienamente ragione il Bertaux (*op. cit.*, pagina 124) che essa « fait moins « penser à une eglise de Grèce que à une « chapelle d'Armenie ou de Georgie ». La cupola a tamburo ebbe un grande sviluppo nella Puglia normanna (4), dove si svolse in parte da elementi indigeni, in parte dagli influssi bizantini. S. Cataldo di Lecce, datante dal 1180, è un raro esempio della fusione della basilica normanna colla cupola bizantina. La cupola poligonale del mausoleo di Boemondo d'Antiochia in Canosa, del 1111, è pure di stile romanico bizan-

(1) *L'art de bâtir chez les Byzantins*, pag. 64.

(2) DIEHL, *Manuel d'art byzantin*, pag. 418 e segg.

(3) DIEHL, *Palerme et Syracuse*, pag. 78 e segg.; CLAUSSE, *Basiliques et mosaïques chrétiennes*, vol. II, pag. 51 e segg.

(4) Si vegga il bel capitolo del BERTAUX (*op. cit.*, pag. 374) e segg.: *L'architecture à coupoles.*

tino (1); invece è nettamente bizantina quella di S. Angelo al monte Raparo in Basilicata, rivestita di archetti e pilastri debolmente accennati, e pertinente ad un monastero basiliano del sec. X (2).

L'arte di S. Severina ci è apparsa sin qui come un'arte povera e provinciale; a maestri bizantini io attribuisco lo schema della chiesa ed il felice tentativo



Fig. 43.

della svelta cupola di Pozzolio; ma sono scalpellini normanni che vi portarono la vaghezza dei fogliami dei capitelli e l'eleganza della cornice della porta. È una evoluzione o fusione, che appena iniziata si arresta, e della quale, per lo meno, ci mancano in S. Severina ulteriori documenti.

*
* *

Coll'epoca romanica termina la mia ricerca, chè ben poco offre S. Severina nei secoli posteriori. Fa eccezione il vasto ed imponente CASTELLO, una delle

(1) BERTAUX, *op. cit.*, pag. 312 e segg.; AVENA, *Monumenti dell'Italia meridionale*, pag. 95 e segg.
(2) BERTAUX, *o. c.*, pag. 122

opere militari più complesse e ben conservata di tutta la Calabria. Esso merita da qualche cultore dell'arte militare una speciale monografia, per la quale mi manca il tempo e la competenza: ne dò invece una veduta fotografica da ponente (fig. 37). Lo si attribuisce a Roberto Guiscardo ed ai Normanni, ma prima vi dovette essere un castello bizantino. Se il mastio attuale quadrato, con torri rotonde agli angoli, che ricorda lo schema di tanti castelli siciliani (Maniace in Siracusa, Brucoli, Orsino in Catania ecc.) conservi sotto i più volte ristorati intonachi le forme originali normanne non oso dire. Certo che il castello attraverso sei secoli subì modificazioni ed ampliamenti; ed alla introduzione delle artiglierie è dovuta una completa rivoluzione nei criteri della difesa, e l'apertura degli enormi fossi a Nord ed a Sud, e lo sviluppo del complicatissimo sistema di difese scalari, a più ordini di fuochi sovrapposti dal lato di ponente, dove si apriva l'unico ingresso principale della città. Questo del castello è uno studio che caldamente raccomando agli studiosi dell'architettura militare.

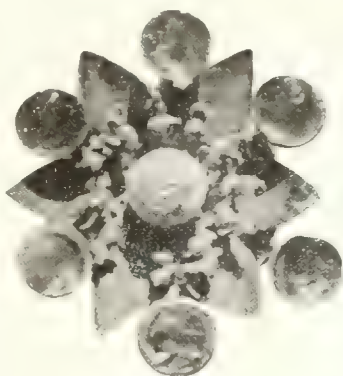


Fig. 44.

A chiudere questo mio rapido sguardo ai monumenti sanseverinati, debbo brevemente toccare delle vicende della CATTEDRALE attuale. Eretta, come si crede, da Ruggero di Stefanuzia (1274-95), essa ha subito fino ad oggi continue trasformazioni nei particolari più che nelle linee fondamentali, che sono quelle di una basilica latina con cupola. Terremoti e desiderio di migliorie determinarono codeste innovazioni e superfetazioni, che dal Cinquecento in poi sono anche documentate da una quantità di epigrafi sparse ovunque. La facciata, non per anco tocca dai restauri recentissimi (fig. 38), consta di elementi svariati, niente armonizzanti. Il Il portale è in parte dei tempi di Ruggero da Stefanuzia, tutto il resto rifacimento dell'arciv. Carlo Berlingeri (1705), che l'opera sua ricordò in una lunga epigrafe monumentale sulla fascia di centro. Il progetto dei lavori ultimissimi, per la cospicua cifra di L. 167 mila, venne in gran parte eseguito senza concorso dallo Stato ed all'insaputa della Soprintendenza dei monumenti di Napoli. L'architetto G. Pisanti ed il pittore Cosma Sampietro trasformarono la vecchia chiesa in una sfarzosa basilica romana rilucente di oro e di colori; se l'ingente sacrificio pecuniario sostenuto da S. E. mons. C. Pujia abbia corrisposto alle esigenze dell'arte non tocca a me affermare.

Nell'interno è degnissimo di osservazione l'ambone in marmi calabresi (fig. 39) dei tempi dell'arciv. romano Fausto Caffarelli (1624-51); ma la tavoletta marmorea colla Risurrezione, nel centro del prospetto, mi riesce di gusto e disegno così buoni da riportarla forse al Cinquecento (fig. 40). Agli studiosi delle maioliche ed al comm. Tesorone segnalo gli avanzi di un pavimento in piastrelle maiolicate del sec. XVII, in una delle cappelle della navata sinistra. È nella prima di destra, del Crocefisso, la pietra tombale di un guerriero del cinquecento, sul quale molto fantasticarono gli eruditi locali (1); dicesi provenga dalla diruta chiesa di S. Domenico fuori città.

(1) Per il SALERNO, (*op. cit.*, pag. 106) sarebbe nientemeno che l'effigie del generale Angelo De Luca da Siberene, che nel 586 accompagnò Narsete?!!

Più importanti mi sembrano gli avanzi marmorei smembrati di un monumento della rinascenza con grandi figure di due angeli, due apostoli ed una donna simbolica (figg. 41-43). In fatto di arredi sacri S. Severina, che doveva essere molto ricca, e contenere oggetti pregevoli, oltre che per l'arte anche per ragioni rituali, ha subita la sorte comune. Quanto per vetustà non serviva più al culto, fu dal Seicento in poi distrutto o barattato come roba inutile, anzichè conservarlo come documento di storia e di arte. Paramenti ed argenterie non vanno più in là della fine del Seicento, nè alcun pezzo eccelle per bontà d'arte, ove se ne tolga un argenteo fermaglio da piviale. L'unico e prezioso avanzo di età più antiche è un fiore (forse un fiore della passione o passiflora) a sei petali in smalto verde su oro, con stami a filigrana e smeraldini ed una grossa perla al centro; tra una foglia e l'altra dei tondini su sfondo purpureo sorretti da un gambo. E tutti questi elementi irradiano da una ciambella d'oro, su cui, in gotico del trecento, è inciso il fatidico motto: *Xps regnat* | *Xps imperat* | *Xps vincit*. Il prezioso gioiello (diam. mm. 57) parmi opera di oreficeria francese del sec. XIV (fig. 44).

Alla romita e suggestiva S. Severina ho voluto dedicare queste pagine dettate con caldo amore; esse ci rivelano inediti monumenti, se non insigni, certo però ragguardevoli per il periodo bizantino e normanno. Vorrei che questo articolo fosse squilla di richiamo sugli ignorati tesori d'arte che la bella e verde Calabria racchiude. Vorrei che gli Italiani tutti amassero, come io lo amo, questo povero paese, e meglio lo studiassero e lo percorressero, non badando ai piccoli disagi, largamente compensati dal godimento delle sue grandi bellezze naturali, ravvivate sovente da gloriosi ricordi storici.

Siracusa, 1° novembre 1911.

P. Orsi.

Nota su Acerentia-Cerenzia. — Dal brano della *Diatiposis* di Leone VI, dianzi citato, risulta che alla fine del secolo IX la piccola città di *Ἀκερέντια* aveva sede vescovile dipendente dal metropolita di S. Severina. Sulla identificazione di codesta *Acerentia* bizantina non cade dubbio, e tutti sono concordi nel situarla a Cerenzia Vecchia, che fu spostata dalla sua sede primitiva alla attuale nel 1860. E poichè quella località non era mai stata visitata da un archeologo, mi vi recai nel passato giugno, attrattovi specialmente da due grandi obbiettivi. Vedere se quella fosse la località presso la quale perì tragicamente intorno al 330 Alessandro il Molosso, secondo le narrazioni di Strabone, VI, 256 e di Livio, VIII, 17, 24; e cercare gli avanzi della Acerentia bizantina. — La prima tesi fu vivamente sostenuta dal De Luynes; e giacchè secondo le fonti antiche Alessandro sarebbe perito al guado di un fiume Acheronte, presso Pandosia, egli architettò che il nome di Acerentia, Acherontia, derivasse da un fiume omonimo, e che Acherontia e Pandosia fossero la stessa cosa. Quanto debole base filologica avesse tale identificazione del Lese con l'Acheronte vede ognuno. La questione poi, abbastanza intricata e difficile di per sè, si complica con quella di Pandosia (forse anzi delle due Pandosie), ampiamente esposta e discussa dal Lenormant (*Gr. Grèce*, I, pag. 441). Senza troppo dilungarmi, io convengo con lui che Pandosia, il fiume Acheronte, ed il luogo dove perì Alessandro non si debbano cercare qui, ma a Nord di Cosenza nella vallata del Crati, dove un fiume Caronte affluente del Basento, meglio risponde alle esigenze topografiche ed onomastiche (Nissen, *Ital. Landeskunde* II, pag. 933 nota 8); tale è anche l'opinione dei migliori storici moderni (p. e. Beloch, *Griech. Geschichte*, II, pag. 596). Il De Luynes, ammessa la identificazione sopraindicata, credette ravvisare nei monti circostanti a Cerenzia V. le alture descritte da Livio ecc.; ma tutto ciò, ripeto, è contraddetto da argomenti diversi, ed in particolare topografici.

Cerenzia Vecchia trovasi una grossa ora di cammino a levante dell'attuale villaggio omonimo, sopra un isolotto di arenarie tenerissime, staccato dalla massa dell'Appennino, che qui sale con erti declivi fino ad un migliaio di metri. Questo colle, di modica superficie (poco più di mezzo km. q.), cinto per ogni lato da balze inespugnabili, meno che per una depressione onde si collega ai circostanti monti, è lambito alle radici orientali dal fiume Lese, sboccante dalle forre appenniniche. L'area angusta e la ubicazione al piè di monti impervii non convengono in verun modo ad una greca città, ricca e popolata come dovette essere Pandosia, ma meglio si addicono ad un castello bizantino. A me pare che qui si abbia un duplicato delle fortezze di S. Severina e di Gerace, ma con minore estensione di abitato, con minor rilievo delle roccie perimetrali. La quota segnata nelle carte militari è di m. 539 ed il paesaggio sopratutto verso ponente ha un carattere alpestre e selvaggio, che non conviene ad un *πόλις*, ancorchè di non primissima importanza.

Ho percorso il breve altipiano di Cerenzia V. ed ho attinto notizie ai pochi agricoltori del sito. Quella che fu un tempo città, poi ridotta a misero villaggio, venne definitivamente abbando-

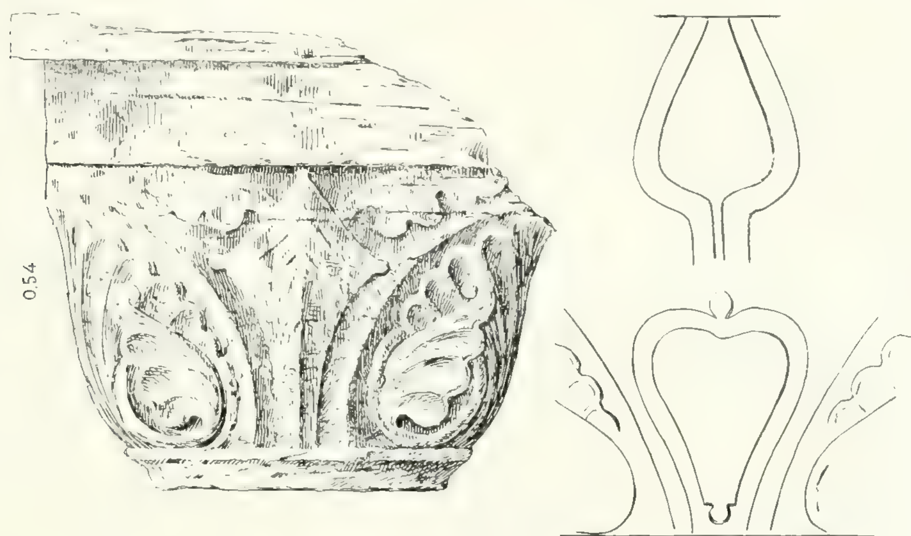


Fig. 45.

nata dagli ultimi abitanti nel 1860, causa la malaria che la spopolava, e che già cinque secoli prima (1342) aveva provocata la soppressione del vescovado. Ora questa persistenza dell'abitato fino a mezzo secolo addietro è stata fatale agli avanzi archeologici. Tutte le numerose ruine di case e chiese (dicesi fossero nove) e del castello, che ancora sussistono, non vanno più in là del sec. XVIII, nè racchiudono avanzi artistici e monumentali anche di minimo conto. La catastrofe sismica del 1783 deve aver raso al suolo quanto era scampato ai terremoti precedenti, frequentissimi e disastrosi, in un suolo per niente resistente. È mistero quali sieno i precedenti storici della *Acerentia* bizantina. Ma io non ho visto un sol brano di muro antico od almeno bizantino; nulla ho potuto apprendere della ubicazione dei cemeteri bizantini, alla cui scoperta tanto teneva. Anche le poche monete che vidi nelle mani dei poveri contadini sono bizantine o posteriori, non greche. Evidentemente i vari terremoti che replicate volte funestarono la piccola città, demolirono di volta in volta i fabbricati antiquiori, che fornirono poi materiali alle ricostruzioni successive.

Al centro della spianata sorge sopra un mammellone il così detto Vescovado, chiesa con un tozzo campanile, quadro al piede, ottagono nell'alzata superiore; esso non parmi anteriore, al più, al cinquecento, ma potrebbe essere riproduzione di uno normanno preesistente. Al piede del campanile in un vano, a pareti robustissime con portina ogivale, ravviso l'unico avanzo più antico, forse del quattrocento, dell'intera città. Sulla spianata a levante della chiesa era il sagrato, ancor oggi pieno di ossa umane. In quella triste e desolata solitudine s'erge ancora, a ricordo di tante memorie e vite scomprase, una colonna monolita sormontata da un capitello con croce in ferro. Il capitello in arenaria locale dolcissima, dilavato e roso da secolari intemperie, misura 0,40 nel lato sup., m. 1,32 di circonferenza inf., è decorato negli angoli a fogliami a mo' di acroteri, e nei prospetti centrali di foglie a cuspide od a cuore, il tutto eseguito da mano abile ed esperta del sec. XIII. La

fig. 45 ci mostra il lato meglio conservato di questo bel pezzo, unico e solo avanzo veramente artistico di Cerenzia V. Infine presso il Comune di Cerenzia nuova ho esaminato un bel sigillo in bronzo, di mm. 53, colla immagine di S. Giorgio, proveniente dall'antica comunità, e che qui riproduco in facsimile; esso è buon lavoro del sec. XVII in XVIII, e va notato il titolo di Città che Cerenzia ancora portava, malgrado la perdita del vescovado e la sua decadenza.

Coll'animo pieno di speranza salii lo squallido colle di Cerenzia, a cui fanno sfondo grandioso le erte pendici dell'Appennino silano, verdi per boschi e pascoli. E ne tornai sconfortato e disilluso per l'esito negativo della mia visita. Soltanto mi venne segnalato a Nord, di là del fiume Lese, il monte Scuzza, dove attorno al c. d. Castello, vuolsi esistano i ruderi di antica città, nella quale certi antiquari romani avrebbero eseguito in passato ricerche con mediocre successo.



Fig. 46

CONGRESSI

III Congresso Archeologico Internazionale. 9-16 Ottobre 1912. — Comitato Esecutivo e Sezioni:

Sez. I. *Archeologia preistorica e protostorica.* Presidente, prof. Gius. Angelo Colini. Segretari, prof. Antonio Taramelli e prof. barone G. Alberto Blanc.

Sez. II. *Archeologia orientale.* Presidente, prof. Ernesto Schiaparelli. Segretario, dott. Giorgio Levi Della Vida.

Sez. III. *Archeologia preellenica.* Presidente, dott. Luigi Pernier. Segretari, dott. Amedeo Maiuri e dott. Goffredo Bendinelli.

Sez. IV. *Archeologia italica ed etrusca. ff.* Presidente, prof. Lucio Mariani.

Sez. V. *Storia dell'Arte classica.* Presidente, prof. Emanuele Loewy. Segretario, dott. Giulio Q. Giglioli.

Sez. VI. *Antichità greche e romane.* Presidente, prof. Ettore Pais. Segretari, dott. Guido Calza e dott. Pietro Paolo Trompeo.

Sez. VII. *Epigrafia e Papirologia.* Presidente. prof. Dante Vaglieri. Segretari, dott. Giovanni Costa e Ippolito Galante.

Sez. VIII. *Numismatica.* Presidente, prof. Antonino Salinas. Segretario, prof Ettore Gabrici.

Sez. IX. *Mitologia e Storia delle Religioni.* Presidente, prof. Ignazio Guidi. Segretari, dott. Luigi Salvatorelli e dott. Raffaele Pettazzoni.

Sez. X. *Topografia antica.* Presidente, arch. Giacomo Boni. Segretari, dott. Giuseppe Frola e dott. Alfonso Bartoli.

Sez. XI. *Archeologia cristiana.* Presidente, prof. Adolfo Venturi. Segretario, dott. Giuseppe Cultrera.

Sez. XII. *Organizzazione del lavoro archeologico.* Presidente, prof. Emanuele Loewy. Segretario, Marino de Szombathély.

Dei seguenti temi d'indole generale il Comitato ritiene opportuna la discussione nel presente Congresso:

Sez. I. — 1) L'origine della civiltà del ferro in Italia. 2) La civiltà preistorica della Sardegna. 3) Rapporti fra le antichità preistoriche e protostoriche della Sicilia e dell'Italia meridionale.

Sez. II. — I monumenti dell'Egitto e dell'Asia anteriore come criterio cronologico e artistico della civiltà egea.

Sez. III. — 1) Se ed in quanto le scoperte minoiche, posteriori al 1905 possano modificare le conclusioni di Arturo J. Evans nel suo scritto: « Essai de classification des époques de la civilisation minoenne ». 2) In che consista la evidenza degl'influssi dell'Oriente preellenico sui paesi del bacino occidentale del Mediterraneo.

Sez. IV. — Le origini della civiltà etrusca.

Sez. V. — Il problema dell'Arte romana.

Sez. VI. — 1) Le cinte e i territori delle antiche città d'Italia come elemento di ricerca demografica. 2) In qual misura la civiltà romana ha trasformato le civiltà locali delle diverse provincie dell'Impero.

Sez. VII. — 1) Della necessità di dare agli studi storici romani un più ampio fondamento epigrafico non solo nel campo critico ma ben anche e ben più in quello ricostruttivo. 2) Sui progressi conseguiti finora negli studi di diritto antico mercè l'uso delle fonti papirologiche e sulla necessità di diffonderne la conoscenza mediante l'insegnamento.

Sez. VIII. — Quale deve essere l'indirizzo della Numismatica perchè esso risponda alle condizioni presenti degli studi di archeologia e di storia.

Sez. IX. — 1) Dei monumenti religiosi hethei e delle loro eventuali relazioni colla civiltà del bacino del Mediterraneo. 2) Rapporti fra la mitologia egeo-micenea e la mitologia ellenica. 3) Credenze di carattere astrale e cosmico nei monumenti dell'età imperiale.

Sez. X. — 1) Coordinamento degli studi ed esplorazioni sulle *Viae* e *Limites* dell'Impero. 2) Vestigia di antiche divisioni agrarie ed urbane in alcuni territori e città d'Italia.

Sez. XI. — Quali materiali e quali impulsi abbiano dato Roma e l'Oriente all'arte cristiana sulla fine dell'Evo antico.

Sez. XII. — 1) Bibliografia archeologica. 2) Accordi relativi a pubblicazioni archeologiche, riproduzioni fotografiche e diapositivi.

Ogni congressista riceverà una tessera di riconoscimento ed un distintivo.

Le tessere dei congressisti (L. 20) e delle signore della loro famiglia (L. 10) danno diritto a:

1) usufruire dei ribassi ferroviari che sono e saranno concessi;

2) partecipare alle sedute del Congresso ed ai festeggiamenti che verrano offerti ai congressisti;

3) fruire dell'ingresso gratuito ai musei, gallerie, scavi e monumenti governativi in tutto il Regno per il mese di ottobre;

4) fruire dell'ingresso gratuito ai musei comunali di Roma per lo stesso periodo di tempo;

5) partecipare alle gite che verranno offerte ai congressisti;

6) partecipare, secondo le condizioni che verranno stabilite, ai viaggi eventuali che si intraprenderanno in occasione del Congresso.

Inoltre i congressisti effettivi avranno diritto a un esemplare degli Atti del Congresso.

Nel periodo delle sedute del Congresso avranno luogo visite ai monumenti di Roma e dei dintorni. In esse saranno comprese gite agli scavi di Ostia e di Caere.

Il Comitato provvederà inoltre a che, dopo la chiusura del Congresso, i congressisti possano partecipare ad escursioni in comitive in altre parti archeologicamente interessanti d'Italia. Cosi si stanno organizzando una gita in Sardegna ed un'altra nella Magna Grecia e Sicilia, per le quali, dovendo contenersi in certi limiti il numero dei partecipanti, si ricevono fin da ora le adesioni.

Le escursioni dureranno circa 10 giorni ciascuna e la spesa di ciascuna si aggirerà intorno alle 300 lire.

Particolari ulteriori saranno comunicati nelle circolari successive.

Sono già state accordate concessioni di ribasso dalle Ferrovie italiane di Stato (40-60 o|o) e delle Ferrovie sarde, nonchè da quelle inglesi (South Eastern and Chatam Railway: Londra-Parigi, andata a tariffa intera con ritorno gratuito), francesi (Paris-Lyon-Mediterranée: 50 o|o sulla tariffa ordinaria) russe, ecc.

Corrispondenze, adesioni e quote d'iscrizione vanno dirette al Segretario Generale: Prof. LUCIO MARIANI, presso la Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti, Piazza Venezia, 11, Roma.

Le ricevute delle quote versate vengono spedite immediatamente agli aderenti. A coloro che avranno versato la quota saranno inviate le tessere in tempo utile per fruire dei vantaggi sopraindicati.

X Congresso Internazionale di Storia dell'Arte in Roma, sotto la Presidenza onoraria di S. M. Vittorio Emanuele III, Re d'Italia.

Roma è sede del X Congresso per voto degli storici dell'Arte convenuti in Monaco di Baviera nel settembre 1909.

Le adunanze si terranno dal 16 al 21 ottobre 1912 nelle aule della Reale Accademia dei Lincei a palazzo Corsini.

Nella prima adunanza il Congresso mirerà a determinare la posizione che la Storia dell'Arte medievale e moderna deve assumere di fronte alle discipline storiche, ciò che poi è la determinazione anche de' suoi metodi, de' suoi fini, del suo grado di sviluppo.

Nella stessa prima adunanza si tratterà del posto assegnato alla Storia dell'Arte nelle Università, negli Istituti superiori e politecnici, nelle scuole medie, nelle Accademie di Belle Arti e nei Seminari ecclesiastici e si discuterà sui mezzi più acconci e sui metodi speciali da adottarsi per attuarne con la maggiore efficacia l'insegnamento.

Il lavoro storico artistico del Congresso si svolgerà nelle riunioni successive *sui rapporti artistici internazionali*, e particolarmente su quelli dell'Italia con gli altri paesi; su problemi generali di metodo e di ordinamento dell'opera degli studiosi.

I discorsi e le discussioni si terranno nelle seguenti sezioni:

1ª *Storia dell'arte paleo-cristiana e medievale sino a tutto il Trecento;*

2ª *Il Quattrocento;*

3ª *Storia dell'Arte dal Cinquecento sino ai Contemporanei;*

4ª *Metodica storico-artistica; provvedimenti generali per le opere d'arte; ricerche di tecnica artistica; organizzazione del lavoro comune.*

Già moltissimi sono gli iscritti a parlare nelle varie sezioni ed i temi scelti rappresentano fin d'ora una storia quasi completa delle relazioni artistiche dell'Italia con gli altri paesi, attraverso i secoli.

Il Comitato centrale d'accordo con la Giunta esecutiva eleggerà i relatori dei temi di generale importanza da esporsi nelle riunioni plenarie.

Nel Congresso si ammette l'uso delle lingue italiana, francese, tedesca, inglese e spagnuola.

A complemento del lavoro del Congresso, si faranno le seguenti esposizioni:

1° Mostra di riproduzioni fotomeccaniche a una o più tinte per illustrazione di opere di Storia artistica.

2° Mostra di periodici italiani, in corso di pubblicazione o no, relativi alle indagini di Storia artistica.

3° Mostra delle pubblicazioni non reperibili in commercio (cataloghi di collezioni private e di vendita, pubblicazioni nuziali, omaggi).

4° Mostra di tipi di carta adatti per libri di Storia dell'Arte, tali che ne assicurino la durata e, ad un tempo, la nitidezza delle riproduzioni foto-tipografiche.

Per i migliori espositori della prima e dell'ultima mostra il Ministero d'Agricoltura, dell'Industria e del Commercio assegnerà alcune medaglie d'oro, d'argento e bronzo.

Per i bibliofili che meglio avranno concorso alle altre mostre, il Congresso assegnerà un diploma d'onore.

Un programma definitivo con tutte le norme ed indicazioni utili ai congressisti sarà pubblicato alla vigilia del Congresso ed in esso verrà assegnato il tempo massimo per lo svolgimento dei temi tanto nelle sedute delle sezioni quanto in quelle plenarie.

La Giunta esecutiva prega sin d'ora tutti gl'iscritti alla trattazione di temi a voler compiacersi di trasmettere prima dell'apertura del Congresso un sunto dello svolgimento del tema e, a conferenza finita, a voler rilasciare alla Segreteria il manoscritto ed il materiale illustrativo per la pubblicazione negli Atti

Alcune macchine di proiezione saranno poste a disposizione degli oratori del Congresso tanto nella sala delle adunanze plenarie quanto in quelle delle Sezioni.

La tassa d'iscrizione a membro effettivo del Congresso è di L. 25 (marchi 20, lire sterline 1) e quella per ogni signora della famiglia del Congressista è di L. 10.

Per gli studenti muniti di tessera universitaria la tassa è pure di L. 10.

Ogni Congressista che abbia pagato la tassa d'iscrizione ne riceverà regolare ricevuta ed avrà poi una tessera di riconoscimento che gli darà diritto:

1) ad usufruire dei ribassi ferroviari che sono e saranno concessi. Per ora sono stati concessi: dalle Ferrovie italiane dello Stato la tariffa differenziale *B* con riduzione dal 40 al 60 per cento; dalle ferrovie inglesi (South Eastern and Catham Railway) il viaggio Londra-Parigi con andata a tariffa intera e col ritorno gratuito; dalle Ferrovie francesi (Paris-Lyon-Mediterranée) la riduzione del 50 per cento sulla tariffa ordinaria; dalle ferrovie ungheresi ecc., si attendono concessioni speciali);

2) a partecipare alle sedute del Congresso ed ai festeggiamenti che verranno offerti ai Congressisti e che saranno precisati nel programma definitivo;

3) a fruire dell'ingresso gratuito nei musei, gallerie, scavi e monumenti governativi d'Italia per tutto il mese di ottobre;

4) a fruire dell'ingresso gratuito ai Musei comunali di Roma per lo stesso periodo di tempo;

5) a visitare, con quelle norme che verranno stabilite, le principali gallerie private, generalmente non aperte al pubblico e di difficile accesso, per cui la Giunta esecutiva ha ragione di sperare un permesso speciale;

6) a partecipare alle eventuali gite che verranno offerte ai Congressisti;

7) ad un esemplare degli atti del Congresso.

La Giunta esecutiva pubblicherà, nel regolamento del Congresso, informazioni circa l'uso che i Congressisti potranno fare, nel loro soggiorno a Roma, di biblioteche e di altri istituti per agevolare le loro ricerche speciali. Così la Giunta stessa nell'inviare le tessere ai Congressisti darà schiarimenti circa gli alloggi (in alberghi o pensioni) disponibili durante la durata del Congresso, talchè il soggiorno a Roma sia loro in ogni modo facilitato.

Per il pagamento delle tasse d'iscrizione o per ogni richiesta o schiarimento rivolgersi a ROBERTO PAPINI, Segretario generale del *X Congresso Internazionale di Storia dell'Arte,* Palazzo Corsini - via della Lungara, 10.

ATTI UFFICIALI

Ai Direttori degli Istituti di tutela archeologica e artistica.

Mi sembra poco conveniente che funzionari del ruolo delle Antichità e Belle Arti, facciano stime o cataloghi di raccolte private o di antiquari, se non in casi eccezionali o in rapporto agli interessi del loro ufficio.

Dispongo quindi che essi, d'ora innanzi, non possano accettare simili incarichi senza la mia espressa autorizzazione.

Il Ministro: CREDARO.

DOTT. ARDUINO COLASANTI, *Redattore responsabile.*

Roma, 1912 — Tipografia Editrice Romana, via della Frezza, 57-61.



Jacopo Bellini: **Madonna col Bambino.**

Chiesa di *Riviera di Casalfiumanese* (*Imola*).



Fot. di D. Pietro Poggi

La Visitazione di Pier Paolo Agabiti.
Chiesa di Riviera di Casalfiumanese (Imola) — Abside.

UNA MADONNA DI JACOPO BELLINI FINORA SCONOSCIUTA.



AGGIUNGO poche parole alla riproduzione di una *Madonna col Bambino* di Jacopo Bellini, rimasta finora sconosciuta a tutti gli storici dell'arte.

Ebbi occasione di vederla a Riviera, e di riconoscerne l'autore, grazie alla cortesia del prof. Cortini di Fontanelice, il quale richiamò la mia attenzione sulla chiesa di quel luogo e sugli oggetti d'arte che vi si trovano.

Riviera è il nome di un piccolo gruppo di case che sorge a quattordici chilometri da Imola sulla strada che da quella città sale lungo il fiume Santerno, e che, toccato Fontanelice, Castel del Rio e Firenzuola, giunge al passo della Futa.

La chiesa di Riviera si eleva un po' più su della strada, in una specie di poggiuolo che consente una bella vista sulla larga valle con Tossignano in alto.

Il campaniletto, è bensì rozzo, ma pittoresco e grazioso; la chiesa senza altri ornamenti se non una pittura nel catino dell'abside, il quadretto indicato e due tovaglie di tessuto perugino.

L'affresco dell'abside rappresenta la *Visitazione*. Le due figure della Madonna e di santa Elisabetta campeggiano in mezzo. Dietro alla Madonna sta san Giuseppe; e dietro a santa Elisabetta, un'ancella. Alle due estremità, come rispet-

tosi in disparte, si veggono san Francesco e san Pietro; finalmente, in alto, emergono dalle nuvole, con mezza la figura, due Profeti.

L'affresco, che reca la data del 1516, presenta i caratteri rudi, quasi contadineschi, ma ben definiti del marchegiano Pier Paolo Agabiti. Sembra più danneggiato che non sia perchè il muratore, che chiuse le screpolature dell'abside ne velò inutilmente molte parti passandoci largamente sopra con uno strato di calce che potrà benissimo levarsi.

Vengo alla *Madonna col Bambino*. Essa è stata purtroppo tormentata e qua e là ritoccata; ma, pur così com'è, rivela indiscutibile il suo autore e rappresenta una notevole aggiunta alle poche opere sicure, conosciute dell'insigne maestro. Le quali com'è noto non superano la dozzina e sono le *Madonne col Bambino* delle Gallerie di Firenze, di Venezia, di Lovere e di Bergamo; del Museo Poldi Pezzoli e della Collezione Cagnola in Milano; della chiesa della B. Giovanna a Bassano; la *Madonna col Bambino e Lionello d'Este* del Museo del Louvre a Parigi, il *Crocifisso* e il *S. Girolamo nel deserto* del Museo di Verona, l'*Epifania* della Raccolta Vendeghini a Ferrara e finalmente la *Madonna*, ora rintracciata, di Riviera.

A tempera leggerissima su tela applicata a tavola, tavola che oggi misura 45 centimetri in larghezza e 50 in altezza, presenta pure il pregio di una data – 1448 – e di un esametro che dice:

« HAS DEDIT INGENVA BELINVS MENTE FIGVRAS ».

Come tipo, piuttosto che alla Madonna di Venezia, si riattacca a quella di Lovere, e, meglio ancora, a quella di Firenze, l'opera più mirabile che possediamo di Jacopo. La Vergine, coperta di una vesta color rosso-morello tendente al violaceo e di un manto rosso, regge con tutte due le mani il Putto in tonacella verde-cupo, il quale mi sembra il più bello fra quanti ci restano di Jacopo, bello di deità e vivacità, per la bocca socchiusa in atto di parlare, per la destra imperiosamente alzata a benedire, per l'attenzione intelligente dei grandi occhi.

Il fondo è turchino come nella Madonna di Firenze, ma estremamente tormentato dai ritocchi.

La mia speranza si è che un cauto e abile riparatore valga a risanare le piaghe che alla preziosa tavoletta hanno apportato più che gli uomini, la negligenza e l'abbandono in cui è rimasta sempre, in una chiesa che ha servito sino da magazzino di paglia e che ora sarebbe opportuno restaurare e ridare al culto.

CORRADO RICCI.

DI ALCUNI DIPINTI DI SECONDARIA IMPORTANZA A LUCCA, FIRENZE, VENEZIA E ROVIGO.



o credo che, quando riesca possibile, convenga sempre esaminare gli elementi più o meno diversi dei quali si compongono quelle opere che, pur senza potersi attribuire a un determinato maestro, conservano i caratteri prevalenti della maniera di uno o di un altro pittore, perchè così si vengono a determinare sempre meglio quegli aggruppamenti, la cui speciale natura è determinata dalle qualità e dall'influenza di un artista.

Ho sempre pensato di fare ciò quando me ne è venuto il destro, ed ora presento pochi di questi casi, nei quali si può dare ad alcuni quadri una attribuzione più propria, più diretta di quella assegnata fin qui ad essi.

Nella Galleria di Lucca è esposto un quadro assegnato alla scuola toscana, in cui nel mezzo è ritratta la Vergine col putto benedicente sulle ginocchia; ai lati S. Antonio di Padova e S. Girolamo, una santa monaca e un santo vescovo.

Quando lo vidi mi corse il pensiero al veneziano Giovanni Mansueti; l'intensità del colore e certi caratteri, che anche a lui non disdicono, mi avevano fatto balenare la possibilità di questa assegnazione; ma poscia ripensandovi meglio ho dovuto concludere che il quadro è disegnato in modo troppo fino, e le figure non hanno certe ruvidezze proprie di questo pittore.

In esse vi è una specie di immobilità, ma questa ci riconduce al fiorentino Cosimo Rosselli. Infatti, oltre a ciò, le teste lunghe, le guance e il mento pieni, gli occhi fissi, il collo lungo ci richiamano all'arte sua. A questo poi si aggiunge il modellato ossuto di alcuni visi, che ricorda quello dei santi Giovanni B. e Mattia nel quadro di *Santa Barbara* nella *Galleria Antica e Moderna*, sebbene nel nostro alquanto meno accentuato, e il panneggio a pieghe spezzate ad angoli, come nelle opere di lui, e la mano carnosa quasi gonfia, che si avvicina a quella della Vergine nella *pala* agli *Uffizi*, n. 1280-bis. Anche il putto mostra simiglianza di forme con quello di quest'ultimo lavoro e il broccato dell'abito di S. Barbara, nel quadro su richiamato, ha punti di contatto con quello del piviale del santo vescovo nel nostro dipinto. Ma vi è ancora di più; dietro le figure vi è una balaustrata marmorea e piante dopo di questa, ed anche nel nostro quadro vediamo una balaustrata con piante, sebbene sia molto più bassa e queste più alte di quelle. La immobilità rosselliana che abbiamo notato nel quadro, non toglie però che le figure, specie nelle teste, mostrino una certa naturalezza e qualche espressione (fig. 1ª).

Sarà da assegnare proprio al pennello di Cosimo? egli veramente nell'ultimo tratto della sua carriera addolcì alquanto le asprezze primitive del suo stile; ma se anche non fosse opera sua, parmi che dovrebbe assegnarsi alla sua maniera.

***

Un quadro della Pinacoteca medesima (fig. 2ª) ci riconduce direttamente al Francia, che lasciò una sua pregievole opera nella chiesa di S. Frediano.

Non è che una vera e propria imitazione di questa; tutto infatti vi è simile. In basso da un lato stanno i re David e Salomone dritti in piedi; il primo in atto di suonare la cetra, e recante un iscrizione in cui è detto: *in sole posuit tabernaculum suum;* il secondo con un altra fascia bianca in mano, in cui leggesi: *tota pulcra est amica mea et macula non è (est) in te;* nel mezzo è effigiato S. Antonio



Fot. Alinari

Fig. 1. — Cosimo Rosselli? — La Vergine col Bambino e Santi.
Lucca, Pinacoteca

di Padova in ginocchio e innanzi a una lista candida in cui leggesi: *videtur probabile quod est excellentius attribuire Mariae;* infine nel lato sinistro veggonsi in piedi, diritti, S. Agostino anche esso con una scritta in una striscia candida, nella quale leggesi: *In celo qualis è* (est) *Pater talis è* (est) *Filius in terra qualis è* (est) *Mater talis è* (est) *Filius sedum* (secundum) *carnem*, e S. Anselmo con la scritta su fondo bianco: *Non puto esse verum amatorem Virginis — qui celebrare respuit testum sue conceptionis.*



(*Fot. Alinari*)

Fig. 2. — Incoronazione della Vergine — *Lucca*, Pinacoteca.

***

In alto è figurato il Redentore, che pone lo scettro al disopra della testa della Vergine, inginocchiata dinanzi a lui a mani giunte; di fronte alla quale leggesi l'iscrizione, in un lungo foglio volante: *Eruisti aera mea Deus, animam meam:*



Fot. Alinari.

Fig. 3. — Maniera di Neroccio — Visita della Vergine a s. Elisabetta.
Lucca, Pinacoteca.

dinanzi al Cristo v'è l'altra scritta: *Non enim pro te, sed pro omnibus hec lex constituta est.*

Nella parte inferiore la posizione dei personaggi con le scritte, e fino i tipi loro sono similissimi a quelli della *Pala di S. Frediano* con semplici modificazioni di stile.

Anche nella parte superiore l'atteggiamento del Cristo e della Vergine è simile a quello del dipinto del Francia. Vi è la differenza che in questo è figurato il Padre Eterno, in luogo del figliuolo, in una mandorla, che manca nel nostro dipinto, e non vi sono le due iscrizioni. In esso riscontriamo poi un numero molto minore di angeli in gloria, dintorno alle due figure centrali, di quello eseguito nel



(*Fot. Alinari*).

Fig. 4. — Seguace di Piero di Cosimo — La Vergine col Bambino e Santi.
Firenze, R. Museo di S. Marco.

quadro della Galleria lucchese. Ma detto tutto ciò, debbo soggiungere che i tipi dei personaggi, sebbene in origine tratti da quelli del Francia, sono stati tradotti in forme toscane e lo stesso è da dire del modo di piegare i panni, e del chiaroscuro.

Nella parte superiore poi il Cristo somiglia a quello che è effigiato nella *Incoronazione*, esposta nel palazzo comunale di Narni, opera di Domenico Ghirlan-

daio. — La forma ossea del viso, il colore della carnagione, il tipo, la conformazione delle dita vi sono simili; le pieghe del manto (molteplici ed erte) ricadenti tra l'una e l'altra gamba, ne richiamano altre in molte opere del maestro; in specie negli affreschi a *Santa Maria Novella* in Firenze e nelle figure della Vergine esistenti in due quadri (in cui essa è raffigurata con alcuni santi) dei quali uno trovasi nella Galleria degli *Uffizi*, l'altro nella sacrestia del *Duomo* di Lucca.

La figura della Vergine ha certe affinità, anche nella posa, con quella del quadro di Narni.

Gli angeli anche essi mostrano qualche parentela con quelli di Domenico, e forse lontanamente richiamano pure quelli di suo figlio Rodolfo Bigordi.

Siamo adunque di fronte ad un quadro che in parte ha quasi copiato, in parte ha imitato il ricordato dipinto del Francia; ma ha ciò fatto con sentimento e con arte toscana, anzi meglio fiorentina, o assai vicina ad essa, e vi traspariscono visibilmente anche tracce di Domenico Ghirlandaio; onde credo assegnarlo ad un maestro fiorentino o lucchese, ma non posso dire di più.

*
* *

Nella Pinacoteca di Lucca vi è anche una *Visitazione*, o incontro della Vergine con S. Anna, assegnata ad un ignoto, ma può essere opera del Neroccio? Mi dispenso dal descrivere più minutamente il quadro perchè ne presento la riproduzione (fig. 3).

Vi riscontriamo i principali caratteri propri del maestro, quali i contorni tenui, il modellato delicato, la carnagione biancastra, con leggere ombre verdastre e gli occhi scuri in contrasto col colorito del viso. Anche le mani ossute, quasi aggranchite della Vergine si trovano in non pochi suoi dipinti; lo stesso dicasi del taglio piuttosto stretto degli occhi. — Del pari, i due angeli che sorreggono la tenda hanno la testa riquadra, ed uno i capelli a ciocche marcate come usa fare l'artefice soventi volte.

Anche nel panneggio si avvertono affinità fra questo e i dipinti di Neroccio; le aureole poi dei santi sono a piccoli punti, come se ne trovano nelle dipinture del maestro; ma, anche tenuto conto di qualche diversità dall'arte sua che vi si può notare qua e là, credo che debba assegnarsi alla di lui maniera.

*
* *

Nel museo di S. Marco, in Firenze, al n. 6, è figurata una Madonna seduta che sorregge, in piedi, su di un ginocchio, il piccolo suo figliuolo, il quale è in atto di benedire. Santa Maria Maddalena sta in ginocchio dinanzi a lui, a mani giunte; nel lato opposto è inginocchiato S. Francesco di Assisi in atto di leggere un libro.

Il dipinto porta la data M · D · III. Ne presento la fototipia e quindi non aggiungo altri particolari (fig. 4).

È assegnato al Bugiardini (1), col punto interrogativo nel cartello attaccato al quadro, ma io credo che convenga ascriverlo ad un altro maestro. Di Giuliano non vedo il rosso vivo che gli è abituale, nè le pieghe sottili che gli sono proprie, nè le carni più o meno rossastre, nè l'insieme e la vivacità della composizione, nè l'atteggiamento del putto, che nelle opere veramente sue mostra un sorriso infantile e in qualcuna ha la testa grossa, ed altri caratteri dell'arte sua.

(1) Anche il Berenson l'assegna al Bugiardini.

Come vidi questo quadro mi corsero subito alla memoria le opere di Piero di Cosimo, delle quali più di una eco mi parve ritrovare in esso.



(*Fot. Alinari*).

Fig. 5. — Madonna col Bambino in trono e Santi — *Firenze*, R. Museo di S. Marco.

La Vergine porta l'abito scollato e il manto con un tratto rovesciato sulle spalle, in cui si vede la fodera, al modo di altre che sono dipinte nei suoi quadri, esposti negli *Uffizi* e nella raccolta agli *Innocenti* a Firenze. Il mento tondeggiante, gli occhi con la pupilla nera, acuta, la bocca con le labbra sporgenti possono ri-

chiamare i due quadri su menzionati; ma un certo tono freddo della carnagione biancastra, una qualche deficienza di chiaroscuro nel di lei viso mi rendono dubitoso e perplesso nel dichiararla uscita dalle mani di Piero. Il putto ancora, che ha il torso assai lungo, non pare che abbia le forme grassocce e vispe di quelli del maestro. Forse la Vergine potrebbe arieggiare in qualche guisa alle Madonne di



Fot. Alinari.

Fig. 6. — Scuola di Filippino Lippi — La Vergine che dà la cintola a s. Tommaso. *Firenze*, Cenacolo di s. Appollonia.

Rodolfo del Ghirlandaio; ma nel dipinto c'è qualche cosa che non si può definire con sicurezza e caratteri che non concordano perfettamente tra loro.

Tutto l'opposto però devesi dire delle altre due figure. Il S. Francesco ha la testa con la parte superiore larga, con gli occhi infossati in ampia orbita, e l'orecchio conformato come quello del S. Pietro e dell'altro santo nel quadro degli *Innocenti;* anche la forte ombreggiatura, massime nel viso, con vivi contrasti in luce, richiama queste ed altre figure del maestro.

La S. Maria Maddalena ha il profilo nettamente segnato, e porta i capelli lisci, ben distesi sulla testa, come la S. Caterina dell'ultimo dipinto su ricordato, alla quale pure somiglia nel tipo e nella conformazione delle mani.

Anche il paesaggio ha i caratteri propri di Piero. Così vi riscontriamo gli alberetti a cono, gli alberetti sottili con leggere foglie drizzantesi nel chiarore del cielo, che si vedono in tanti suoi quadri; vi è fino un albero lungo col tronco tutto pieno di foglie fitte, quale si trova al di sopra della figura di Santa Caterina nel dipinto più volte da noi ricordato. Anche la vallata che si chiude tra due colline, e le nuvolette leggere, con tratti più o meno in luce, sono simili nei due quadri.

È insomma una pittura, in cui non pochi caratteri ci riconducono a Piero di Cosimo, quantunque il gruppo della Madonna e del putto gli convenga meno, e mostri in parte indizi di altri maestri.



(Fot. Alinari)

Fig. 7. — Maniera di Francesco Rizo da Santa Croce. — Adorazione dei Magi.
Venezia, Galleria Querini Stampalia.

Non vi mancano poi debolezze qua e là e qualche scorrezione, miste a tratti vigorosi; come p. e., tutta la figura del San Francesco. Il quadro è bastevolmente animato; ma forse non tanto quanto comporterebbe l'indole del pittore. È un lavoro eseguito da un seguace di Piero, che ha forse avuto qualche reminiscenza anche di altri maestri.

*
* *

Nel R. Museo di S. Marco del pari vedesi esposta una tavola, in cui è figurata la Vergine seduta, in trono, col divin figliuolo sulle ginocchia e ai lati S. Nicola di Bari in abiti sacerdotali e S. Michele Arcangelo, tutto rivestito di armatura ferrea e con la spada sguainata, che pesta con i piedi il demonio (fig. 5).

Trattasi evidentemente di un antico dipinto, rimodernato verso la fine del secolo XV. Il trono della Vergine infatti è gotico, e la testa di lei ha gli occhi stretti e vicini, il naso lungo; è quasi immobile, di modellato secco; richiama l'arte del secolo XIV, sebbene anche in queste parti la pittura possa essere stata ripassata qua e là.

Invece il putto è di ben altro carattere; esso mostra forme che stanno tra quelle del Ghirlandaio e quelle di Lorenzo de' Credi.

Una figura poi derivata dal Bigordi parmi che sia veramente il S. Michele Arcangelo. Il viso pieno, dal mento tondeggiante, dagli occhi piccoli, acuti, il colorito della carnagione, la copiosa zazzera, tutta la persona di statura piuttosto alta, ed in parte l'armatura che gli ricopre il busto, richiamano la figura del medesimo santo nel dipinto del maestro, esposto nella galleria degli *Uffizi*, poc'anzi da noi ricordato. Però conviene notare che la figura del nostro quadro ha forme più larghe e più grosse, ed è di fattura più arida, di modellato più pesante.



(*Fot. Alinari*).

Fig. 8 — Scuola di Giovanni Bellini. — Sposalizio di Santa Caterina
Rovigo, Pinacoteca dei Concordi.

Il S. Nicola mostra anche esso tracce, sebbene minori, dell'arte del Bigordi, ma è di contorni aspri, duri, di debole espressione. — Anche questo credo che possa assegnarsi ad un eclettico fiorentino, che però si manifesta sopratutto seguace di Domenico Ghirlandaio.

* * *

In Firenze nella raccolta dei quadri che si trova nei locali di *S. Apollonia*, ove stanno il *Cenacolo* e gli altri affreschi di Andrea del Castagno, ve ne è uno, in cui è figurata la Vergine che dà la cintola a S. Tommaso, dipinto in ginocchio da un lato, mentre nell'altro è ritratto S. Antonio da Padova, pure in ginocchio, assegnato a Vincenzo Tamagni (fig. 6). — Io non conosco questo pittore che per i dipinti di lui, che esistono nelle chiese di San Gemignano.

Le figure nelle opere sue hanno forme tondeggianti, il mento stretto, rilevato, gli occhi piccoli, la bocca piccola, il viso ovale nelle donne, le pieghe degli abiti morbide; nè sono prive di espressione e di certa efficacia. Cito fra le altre dipinture

pure quella nella chiesa di *S. Girolamo*, in cui è ritratta la Vergine in trono, col divin figliuolo, circondata da angeli e da quattro santi, fra i quali si distinguono S. Giovanni Battista e S. Girolamo, in ginocchio, e l'altra nella chiesa di *S. Agostino*, nella quale è figurata la *Natività della Vergine*.

Specialmente in questa ultima vi è un lontano ricordo di forme peruginesche: ma nel Coro della *Collegiata* mi venne indicato un altro dipinto, come opera di lui, in cui è ritratta la *Vergine e Santi*, assai vicino allo stile del Vannucci, tanto che da taluni è assegnato alla scuola di lui.

Nel nostro quadro nulla di tutto ciò; esso richiama invece il gentilissimo e fantasioso Filippino Lippi. Le figure magre col profilo affilato, le dita sottili, ossute, i capelli del S. Tommaso a ciocche ispide, capricciose, la bocca piuttosto ampia, le pieghe erte, serpeggianti, in questa ultima figura in specie, lo dicono chiaramente. Oltre a ciò, il rosso rubino della veste della Vergine è il colore prediletto del maestro: sono anche caratteristici il verde cupo dell'abito e il viola carico del manto di S. Tommaso.

Nel dipinto però non rileviamo la suprema finitezza delle opere degli anni giovanili e le audacie di quelle dell'ultimo tempo in cui fiorì il pittore: si direbbe un lavoro timido, quasi eseguito da un artefice che va cercando la sua via, incerto sul da fare. Il colorito vi è di una tonalità bassa, senza decisione. La scarsa luminosità del quadro, il modellato alquanto freddo e la poca espressione mi inducono ad assegnarlo semplicemente alla scuola di Filippino.

Nel fondo vi è un accenno ad una città, forse S. Gemignano, con le torri, che ne formano la principale caratteristica (fig. 6ª).

*
* *

Nella Galleria Querini-Stampalia, a Venezia, è esposto un dipinto, in cui è figurata l'*Adorazione dei Magi*, che viene assegnata a Francesco Bissolo, di cui presento la riproduzione (fig. 7ª).

Trattasi di un lavoro di maniera bellinesca, nel quale vengono ripetute le figure della Vergine, del putto e di S. Giuseppe, che si vedono nel quadro della scuola di Giovanni Bellini, esistente nella Galleria di Rovigo, e ne offro la fototipia per poter meglio fare gli opportuni confronti (fig. 8ª). Sono opere in cui si solevano ripetere figure del Gianbellino, o della scuola, dai singoli componenti di questa, che avevano come una riserva comune ove attingere ciò che occorreva per i loro dipinti.

In questa composizione è anche qualche ricordo di un dipinto ascritto a Mantegna su soggetto analogo, che trovasi a Londra presso Lady Ashburton, di cui esiste una copia nella Galleria di Berlino, eseguita da Rizo da Santa Croce, ed una, forse da quest'ultima, nel Museo di Verona. Trattasi però di lontani accenni, in specie nella testa del vecchio, che sta per baciare il piedino al putto, e nel moro che le sta dietro.

Ma l'intonazione generale del quadro risponde meglio alle opere di Francesco Rizo.

La Santa Martire, che sta all'estremità a sinistra di chi guarda, è una figura tutta foggiata nelle forme che gli sono abituali.

La parte superiore del cranio è larga e depressa in cima, gli occhi di lei sono aperti, fissi, il mento pieno, tondeggiante, come nei dipinti firmati da Rizo. Il tipo di lei è di quelli che gli sono familiari, e il modo di piegare i panni della Vergine

e dell'ultimo re è di quelli che son proprii del maestro; vi riscontriamo infatti le pieghe spezzate, ad angolo, piuttosto strette nella parte in rilievo.

Il paesaggio con il castello su di un colle, con alberi dalle larghe foglie, e parecchi collicelli nel fondo, ricorda quello del quadro della Galleria di Venezia, in cui è rappresentato *Cristo che appare alla Maddalena*. Nelle altre figure si vedono pure taluni caratteri dell'arte sua, ma esse sono un poco più deboli di quelle che egli è solito fare, anche nell'ultima evoluzione dello stile suo. Si guardino p. es. le iridi scure in confronto con la carnagione chiara.

Io non vi scorgo vere tracce dell'arte di Francesco Bissolo, a meno che non si volessero trovare in una qualche debolezza dei contorni, e in certa mollezza di alcune figure; ma questi sono indizi di indole generale che mentre possono adattarsi a parecchi maestri, nulla hanno di particolare, di caratteristico.

Ritengo in definitiva che questo sia un dipinto di stile bellinesco, in cui sono in prevalenza i caratteri di Rizo e che quindi possa assegnarsi alla di lui maniera (1).

Giorgio Bernardini.

(1) Recentemente Luigi Angelini in un suo articolo, inserito nella *Rassegna d'Arte* (novembre 1909), intitolato *Di una tavola e di un pittore di Santa Croce* ha affermato che i pittori denominati Francesco da *Santa Croce* sono tre.

Ma a dire il vero egli non ha dimostrata che l'esistenza di due: uno dei quali è Francesco da Santa Croce, autore di un *trittico* firmato del 1506, esposto nell'Accademia Carrara a Bergamo (di cui si sono occupati altri critici prima dell'Angelini), l'altro è il noto Francesco Rizo, del quale si discorre nel mio articolo.

Il terzo non è che una sua supposizione, non confortata da alcuna dimostrazione.

Per quei dipinti, quindi che vanno sotto il nome di Francesco da Santa Croce, senza portare anche il nome di Rizo, o che a lui non siano manifestamente da assegnare, vi è bisogno di nuovi studi e di nuovi documenti prima di poterli classificare con sicurezza.

LA CAPPELLA PIO NEL CASTELLO COMUNALE DI CARPI.



In Carpi nel bellissimo castello che fu dei Principi Pio, ora di proprietà comunale (vedi fig. 1) già inscritto fra i Monumenti Nazionali, si trova la cosidetta Cappella Pio fatta per ordine di Alberto Pio III detto il Dotto (1475-1531). Con adattamento di ambiente già preesistente si formò la piccola nave, mentre il recinto dell'altare e relativo cupolino furono edificati di nuovo. Che sia veramente la Cappella di Alberto Pio non esiste dubbio, poichè lo prova la iscrizione autentica che si legge nel fregio della trabeazione e che accenna alla consacrazione fatta da Alberto: HOC SACRVM DEO, BEATEQVE MARIE VIRGINIS... CONSECRAVIT D. ALBERTVS PII.



Fig. 1. — Castello Pio ora Comunale — *Carpi.*

Oltre ad essere dedicata a Dio ed a Maria Vergine lo era pure ad altro Santo che l'iscrizione, non mai completata, non ci fa conoscere. Il tanto compianto don Paolo Guaitoli, studioso delle memorie patrie, era d'avviso che il titolare fosse santa Caterina, fondando con ragione detta ipotesi sopra un rogito del 1527 di Giacomo Maggi, notaro carpigiano, nel quale si legge: *Actum Carpi in Cappella Sancte Catterine sita in Palatio Dominorum.*

Dai documenti che conserviamo non ci è dato stabilire con certezza l'anno di sua costruzione e della relativa decorazione; ma riportandoci al ritratto di

Alberto Pio che il pittore ha dipinto in grandezza naturale, nel primo scomparto a destra del recinto dell'altare, noi possiamo pensare ai primissimi anni del secolo XVI essendovi il nostro Alberto rappresentato in verde età, fra i 25 e 30 anni.

La Cappella ha una lunghezza totale di m. 11.25 ed è divisa in due scomparti. La piccola nave misura m. 6.95 per m. 3.30 di larghezza vicino all'ingresso, mentre si allarga sino a m. 4.25 giungendo al presbiterio; il recinto dell'altare misura m. 4.30 per ogni lato.

L'ingresso principale è nel muro di meriggio del grande salone detto Dei Mori con una apertura di m. 2.85 × 1.30, mentre nel muro di ponente si trova un piccolo uscio che metteva la Cappella in diretta comunicazione col grande corridoio sovrastante il portico, il quale gira intorno ai quattro lati del bellissimo cortile del Castello.



Fig. 2. — Soffitto nella Sala detta del Principe.

I muri della Cappella non hanno nessuna sporgenza architettonica, sono tutti lisci come si conveniva a pareti destinate a ricevere pitture. La volta della nave fu costruita or sono pochi anni. Un'arcata poggiata su due pilastri di marmo, con capitello corinzio, divide la nave dal presbiterio.

Questo recinto di forma quadrata è sormontato da un elegante e slanciato cupolino, sostenuto da quattro pennacchi che gravano su di una ricca trabeazione in terracotta. Nel muro di levante s'apre una finestra tonda nel mezzo della lunetta, e più in basso, sotto la trabeazione un'altra finestra originale aperta ultimamente.

Anche la piccola nave prende luce da levante con aperture moderne, mentre quella originale essendo molto larga, piuttosto che finestra doveva essere un balcone, ed è tuttora murata.

Questa Cappella era in origine un vero gioiello d'arte; essa s'abbelliva di un portale in marmo splendido, di un selciato di formelle di maiolica a smalto bianco-azzurro, e di quattro grandi medaglioni rappresentanti gli Evangelisti, in terracotta, invetriata, figure in rilievo bianche su fondo bleu, della fabbrica dei Della Robbia.

Sull'altare vi era un quadro dipinto su legno, con predella, rappresentante i vari misteri della Vita di Maria, di ignoto pittore. Alcuni cronisti lo dicevano dipinto dal Loschi, mentre il Padre Tornini nella sua storia manoscritta di Carpi lo assegna al Maestro Pantaleone Mengossi morto nel 1497.



Fig. 3. — Quadro del Loschi nella R. Galleria Estense di Modena.

Tutto questo noi sappiamo che vi si è trovato sino al 1770; ma di ben altro questa principesca Cappella doveva esser ricca, cioè apparati pel culto, argenterie, corali alluminati ecc. come ci lascia supporre con quasi probabile certezza la munificenza di Alberto Pio e il suo grande amore per le arti belle.

Ben presto la Cappella fu trascurata, poi manomessa; le continue vicende di guerra, poi le invasioni disastrose nel nostro paese delle vandaliche e rapaci



Fig. 4. — Tavola del Loschi firmata
nella Chiesa di S. Niccolò in Carpi.

soldatesche spagnuole, che nulla rispettavano e tutto distruggevano, accelerarono la rovina di questo gioiello, come di tutto il resto del Castello.

Da una lettera in data del 10 agosto 1770 scritta dall'Ispettore V. Fabrizi di Modena, che era Intendente delle fabbriche Ducali, al sig. Antonio Righi di Carpi, quale Provveditore ducale, noi sappiamo che il Fabrizi sollecitava il pronto invio a Modena della tavola o pala dell'altare maggiore, raccomandando di curare molto l'imballaggio perchè non dovesse soffrire, essendo essa tutta tarlata; diceva poi di far smurare e di spedire i quattro tondi di maiolica, tutte le formelle del selciato, ed i marmi finemente scolpiti che ornavano l'ingresso della Cappella.

Così purtroppo fu fatto, ma il colpo di grazia la Cappella lo ricevette quando fu suddivisa con muri di costa per formare quattro camerini ad uso dei virtuosi che agivano nel contiguo teatro vecchio, edificato dal reggiano architetto Gaspare Vigarani nel 1642. Tutti i muri vennero imbiancati a calce, e, senza nessun rispetto alle pitture, furono aperte delle finestre nel muro di levante. Fu solo nel 1861, quando già edificato il teatro nuovo si pensò di



Fig. 5. — Quadro del Loschi nel Patrio Museo proprietà Opere Pie di Carpi.

demolire il vecchio perchè assai pericolante, che si scoprirono, in quei camerini, traccie di pittura. Il fu dott. Francesco Franciosi, facoltoso, assai colto, amante delle Belle Arti e raccoglitore intelligente di quadri, s'invogliò di tentare lo scoprimento di tutti gli affreschi. Assistito da qualche amico volenteroso, dopo vari mesi di paziente ed assiduo lavoro, egli ebbe il piacere ed il merito di mettere nuovamente in luce tutte il ciclo delle pitture dedicate alla Vita di Maria.

I quattro medaglioni robbiani si trovano ora nella raccolta delle ceramiche della R. Galleria Estense di Modena, ed il bellissimo portale di marmo della Cappella (mandato in passato alla famosa villa del Cataio di proprietà degli Estensi), forse a Vienna.

Nel disgraziato anno 1770 furono pure spediti a Modena tutti i m[illegible] scolpiti che ornavano gli ingressi alle varie stanze del Principe, più sei tondi piccoli ed uno più grande che, dipinti su fondo dorato, decoravano lo splendido soffitto quattrocentesco tutto in legno intagliato, in parte dorato, ispirato all'arte somma del Mantegna. Esso fortunatamente si trova ancora in posto, nella stanza detta del Principe, sempre nel Castello, ed in ottimo stato di conservazione.



Fig. 6. — Tavoletta — S. Nicola da Tolentino — Quadretta Foresti.

Per la prima volta fotografato, qui se ne riproduce una metà (v. fig. 2).

Come non ci è dato di sapere con certezza l'anno preciso della fabbricazione e decorazione di questa Cappella, così non ci è dato di conoscere dai documenti il nome del pittore, essendo essi muti a questo riguardo. La tradizione, come tutti i cronisti antichi, ha sempre fatto il nome di Bernardino Loschi di Parma con l'aiuto del forlivese Giovanni Del Sega, e gli studiosi d'arte non dissentono. Da molti documenti noi sappiamo che pittore di Alberto Pio era il Loschi, ed i molti mandati di pagamento ne fanno indubbia fede; di più abbiamo dei quadri con la firma del Loschi che lo accertano in modo assoluto. La bella tavola a forma di trittico esistente nel Duomo di S. Felice sul Panaro, rappresen-

tante la Vergine incoronata da Gesù con ai lati s. Geminiano e s. Felice ed ai piedi del trono due angioli musicanti, porta questa iscrizione:

BERNARDINVS LVSCVS PARMENSIS
CARPĪ ICOLA PICTOR ILL D. D.
ALBERTI PII CARPI
1500.



Fig. 7. — Cappella Pio — Angelo Annunciatore.

La tavola, già esistente nell' Ospedale Infermi di Carpi (v. fig. 3) trasportata a Modena nel 1819, ora nella R. Galleria Estense, quadro che rappresenta la Vergine in trono col Figlio benedicente, ed ai lati s. Agostino e s. Nicola, porta questa scritta: ALBERTO PIO PRINCIPE OPT. ASPIRANTE BERNARDINVS LVSCVS CARPENSIS FECIT 1515.

Sebbene in questo quadro il Loschi si firmi carpigiano pure egli nacque a Parma e venne a stabilirsi a Carpi ancora giovinetto verso il 1485 insieme al padre suo Jacopo. Qui sempre visse, come ne fanno fede i molteplici rogiti, e qui morì il 27 maggio 1545.

Ebbe due mogli, la prima, Margherita, sorella del famoso tipografo Dolcibelli alias Del Manzo, dalla quale ebbe numerosa prole, la seconda, d'ignoto casato, che gli diede una figlia solamente. Oltre essere il pittore di Alberto Pio, egli era anche suo amministratore e uomo di fiducia nella sorveglianza delle numerose

fabbriche che per sua iniziativa e munificenza sorgevano nei primi anni del secolo XVI in Carpi. Accenno alla nuova ed elegante facciata della vecchia Pieve detta comunemente La Sagra, costrutta da disegno di Baldassarre Peruzzi, il Duomo che sorgeva dalle fondamenta su presunto disegno di Bramante, la chiesa bellissima di S. Nicolò su disegno pure del Peruzzi, tutta la parte nord-est del Castello che è la più bella, e il relativo cortile ricco ed elegante, assai somi-



Fig. 8. — Cappella Pio — La Nascita.

gliante a quello del Palazzo Ducale d'Urbino, il grande Salone detto Dei Mori, la Cappella Pio, la sala delle Rose, quella dei Trionfi e quella del Principe.

In un rogito del citato Giacomo Maggi si legge: *et maxime a Magistro Bernardino de Parma Pictore qui per plures annos fuit administrator Fabrique St Nicolai;* in altro rogito del Maggi del 7 maggio 1520 che si conserva nell'archivio Pio, rogito assai importante per le preziose notizie relative alla costruzione di S. Nicolò, si legge: *M.o Bernardino figlio del fu Giacomo Loschi di Parma, cittadino di Carpi, pittore dell'Ill.mo ed Eccellente Sig. Alberto Pio Conte di Carpi.*

Da un libro della Collegiata del Duomo di Carpi risulta che *M.o Bernardino depintore sopra la fabbrica della nostra Collegiata* percepiva l'annuo salario di

[illegible] più la somministrazione gratuita di due [illegible] stara di frumento, due carra di fascine, due sacchi di pomi.

La mancanza in Carpi di altri pittori in quell'epoca, il confronto di quadri firmati dal Loschi con le pitture della Cappella Pio ci convincono che solo a detto artista con l'aiuto del Sega si debbono dare con quasi certezza questi freschi.

Oltre ai due quadri più sopra menzionati, si conserva nella chiesa di S. Nicolò una grande tavola in ottimo stato, rappresentante s. Rocco. Il cartellino



[illegible]

reca la firma del Loschi (Fig. [illegible]). Nel civico Ospedale di Carpi se ne trova una replica con poche varianti, dipinta su tela, che, sebbene non sia firmata, pure senza tema di sbagliare bisogna assegnarle al detto pittore (Fig. 5). Nel patrio Museo si trova un fresco staccato dal muro, che soli pochi anni or sono era ancora nella soppressa chiesa di Santa Maria e che rappresenta s. Nicola da Tolentino fiancheggiato da due angioli. Nel trasporto l'angiolo di destra andò completamente perduto. Questa pittura è del Loschi, così nella mia quadreria conservo una piccola tavola che servì al pittore come studio o bozzetto pel suddetto fresco (Fig. 6). Stando ai nostri cronisti sono pure dati al Loschi sedici medaglioni dipinti al monocromato giallo nella chiesa di s. Nicolò e che rappresentano le Sibille, e così dicasi della decorazione del salone de' Mori, e delle pareti della stanza del Principe.

Ora che il lettore conosce le pitture firmate del Loschi, come quelle che a lui vengono aggiudicate, passerò a descrivere la Cappella Pio, argomento di questo mio scritto.

Come ho detto, l'ingresso principale corrisponde al salone de' Mori e la parete a motivo dei guasti praticati nel 1770 per levare il portale ed il sovrastante medaglione di ceramica, si presenta in uno stato deplorevole. Solo pochi avanzi di pittura lasciano comprendere che il pittore vi aveva rappresentata una Annunciazione.

A destra entrando si vede l'angiolo inginocchiato con un giglio in mano, coperto di un lungo camice e con un diadema in testa (Fig. 7); nel muro di



Fig. 10. Bozzetto della Nascita — Tavola Quadreria Foresti.

sinistra la Vergine inginocchiata. In alto, ai due lati del mancante medaglione, sono dipinti due angioli, uno per parte, con torcia fra le mani.

Nel muro di ponente il primo scomparto che si mostra al visitatore rappresenta la Nascita ed i Re Magi. Questa pittura misura m. 1 di larghezza, ed è alta 1,85, dipinta sopra uno zoccolo a finto marmo alto 1,03 dal suolo; zoccolo che gira tutto intorno alla nave. Le teste principali, con un'aureola in rilievo dorato, sono ben modellate, mentre quelle dei pastori e dei cavalieri sono piuttosto dure, scorrette nel disegno tanto da far scorgere l'intervento di un aiuto. Tutto questo fresco è dipinto senza vivezza, di intonazione monotona, da lasciar pensare che abbia molto sofferto. Una barbara mano ne involò in epoca remota Gesù bambino (Fig. 8).

Nella mia raccolta è una replica su tavola di questo dipinto, con alcune varianti (Fig. 9), come pure uno studio dell'affresco, dipinto su tavoletta (Fig. 10) l'una e l'altra del Loschi.

Un finto pilastrino con candeliera a chiaro scuro divide uno scomparto dall'altro. Segue la Purificazione di Maria e la Circoncisione di Gesù. Anche questa pittura che misura m. 0,87 × 1,85 di altezza, manca del Bambino. Assiste alla scena un fanciullo in costume del 1500 e una donna di spiccato tipo etiopico, forse una schiava, che tiene con amorosa cura fra le mani un cestello di vimini con entro due colombe. Le teste sono nimbate ed è simpati-



Fig. 11. — Cappella — La Circoncisione.

cissimo il profilo della Vergine che rammenta il fare dei grandi maestri fiorentini del 400; buono il piegare delle stoffe. Il selciato è a finto marmo; disegno a quadri (Fig. 11).

Dopo il pilastrino vediamo rappresentato Gesù in mezzo ai Dottori, pittura che misura m. 0,95 per la solita altezza. S. Giuseppe e Maria stanno dietro al figlio, che, tutto bianco-vestito, parla alla presenza di molti personaggi a tipo ebraico. Questi, seduti, sembrano intenti ad ascoltarlo, consultando i sacri testi che tengono sulle ginocchia. Un particolare realistico, degno di rimarco si è quel Dottore che si copre la bocca per non farsi scorgere a sbadigliare. Il selciato è a finto marmo.

Anche in questo scomparto si scorge l'intervento di un aiuto; le teste sono mal disegnate, dure, forse anche in causa di un antico restauro che ne ha alte-

rato il primitivo disegno. I gradini del trono, dove sta assiso Gesù, sono inv[illegible] ornati con un fregio elegante, fine, a finta tarsia (v. fig. 12).



Fig. 12. — Cappella Pio — Gesù in mezzo ai Dottori.

Segue un finto pilastro molto più grande degli altri, con ricca candeliera a chiaro-scuro che si eleva dal piano, e fa riscontro ad altro uguale nel mezzo di levante. Questi due pilastrini hanno l'ufficio di figurare come naturali sostegni delle volte a lunette e di dividere così le pitture in quattro scomparti per ogni lato delle due pareti di levante e di ponente della piccola nave.

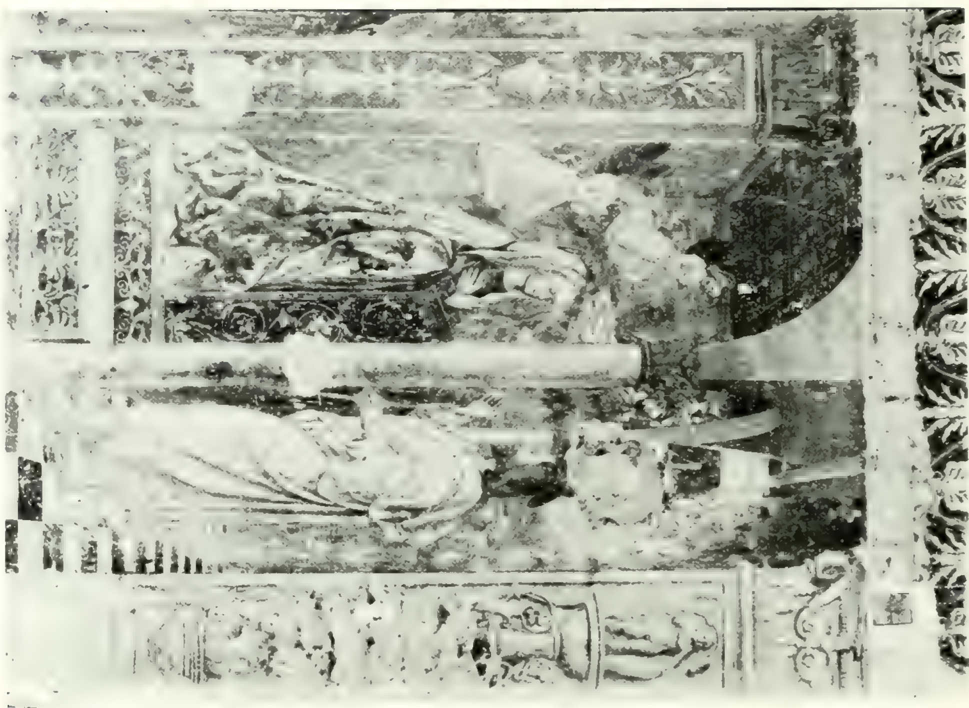


Fig. 13. — Cappella Pio — Gesù appare alla Vergine.



Fig. 14. — Cappella Pio — L'Ascensione.

Dopo il detto pilastro vediamo rappresentato Gesù che appare a Maria. Ella sta inginocchiata ed è abbigliata con ricco manto a tinta azzurra, sul quale si legge ripetuto, in lettere dorate, la parola AVE. Il volto è atteggiato a mestizia, le mani sono posate sul petto in atto di umiltà. A Lei davanti sta Gesù che tiene fra le mani il simbolo di pace e porta un manto bianco a stellette dorate. In alto tre angioletti rallegrano la scena. I particolari sono molto curati, il fregio dell'inginocchiatoio a finta tarsia è molto elegante, il panneggio ha belle e morbide



Fig. 15. Cappella Pio — La Pentecoste.

pieghe, le estremità sono ben disegnate. Il selciato è a finto marmo. Questo fresco è molto superiore per bellezza agli altri due precedentemente descritti e misura m. 0.85 × 1.85. Si osservi dalla riproduzione (v. fig. 13) il fregio superiore che tutto uguale gira intorno alla nave.

Segue, dopo il finto pilastrino (v. fig. 14) l'Ascensione di Gesù. Maria è circondata dai dodici Apostoli, in parte inginocchiati; sono in atto di contemplazione con le teste rivolte al cielo per fissare Cristo che sale in mezzo a una corona di angioletti con le alucce rosse. Le teste sono ben disegnate e la composizione delle figure pure, ispirata da parte del famoso trittico del Mantegna che si conserva nella Galleria degli Uffizi.

Questo scomparto misura solo m. 0.68 × 1.85 perchè di fianco si trova l'uscio che metteva in comunicazione la Cappella col corridoio della loggia,

uscio attualmente murato. Anche le spallature di detta apertura sono dipinte con candeliere a chiaro-scuro, e superiormente si legge l'iscrizione: INTRO EVNTES ADORATE DOMINVS... in parte scomparsa.

Di fronte a questo fresco, nella parete di levante è rappresentata la Discesa dello Spirito Santo. Lo sfondo è formato da un castello merlato, tutte le teste sono ben modellate, buono il disegno delle estremità, ed è naturale il panneggio dei ricchi manti.



[illegible]

È un vero peccato che questa pittura tanto interessante sia molto danneggiata, così da non poterla gustare come meriterebbe, al che contribuisce anche la pessima illuminazione.

Le teste hanno l'aureola in rilievo, ed il selciato è ad imitazione di marmo. Misura m. 1.40 × 1.85 (v. fig. 15 e 16). Seguiva altra figura completamente distrutta perchè nel muro fu aperta una finestra per illuminare i camerini ad uso dei virtuosi, come fu accennato.

Dopo il solito pilastrino è dipinta una nicchia m. 0.65 × 0.80 di altezza, dove è rappresentato un Ecce-Homo con nimbo dorato, e dietro il corpo, il legno della croce. Ha il busto ignudo, le braccia incrociate e sulle mani le stimmate (v. fig. 17). La testa, martoriata dalla corona di spine, piega a destra.

Degno di considerazione si è che questa pittura, come le precedenti, fu dipinta su vecchie pareti che portano ancora evidenti traccie di pitture anteriori, tutte intaccate a colpi di martello perchè meglio vi aderisse il nuovo intonaco.

Questo prova con certezza che la piccola nave fu un adattamento di locali già esistenti.

Dopo la Pietà, si trovava una grande apertura centinata, oggi murata, la quale aprivasi sino al piano ossia ad uso balcone.

Le spallature sono dipinte con fascia a fiori e frutti ad imitazione delle terrecotte dipinte ed invetriate dei Della Robbia.



Fig. 17. — Cappella Pio — La Pietà.

Passerò a descrivere il recinto dell'altare dove il pittore ha dato ottimo saggio del proprio sapere. Tutte queste pitture sono di molto superiori sia per disegno, che per composizione e vivezza di tinte, a quelle già descritte.

Nelle pareti di ponente e di levante appaiono sopra un alto zoccolo ed a forma rettangolare, divise da eleganti colonnine scanalate, dipinte, mentre nel muro di mezzodì, dove pel passato era l'altare con la relativa pala, le pit-

ture laterali sono superiormente centinate, e misurano solo m. 1.12, ognuna, di larghezza.

Le tre pareti hanno una trabeazione in terracotta a sagoma assai elegante ed il fregio a fondo azzurro porta la nota iscrizione.

Sulla trabeazione si elevano quattro pennacchi, formando quattro lunette sottoposte al cupolino di bella forma slanciata.

Nei pennacchi sono dipinte le quattro dignità dell'ordine gerarchico della Chiesa, cioè un Vescovo, un Arcivescovo, un Patriarca ed un Pontefice.

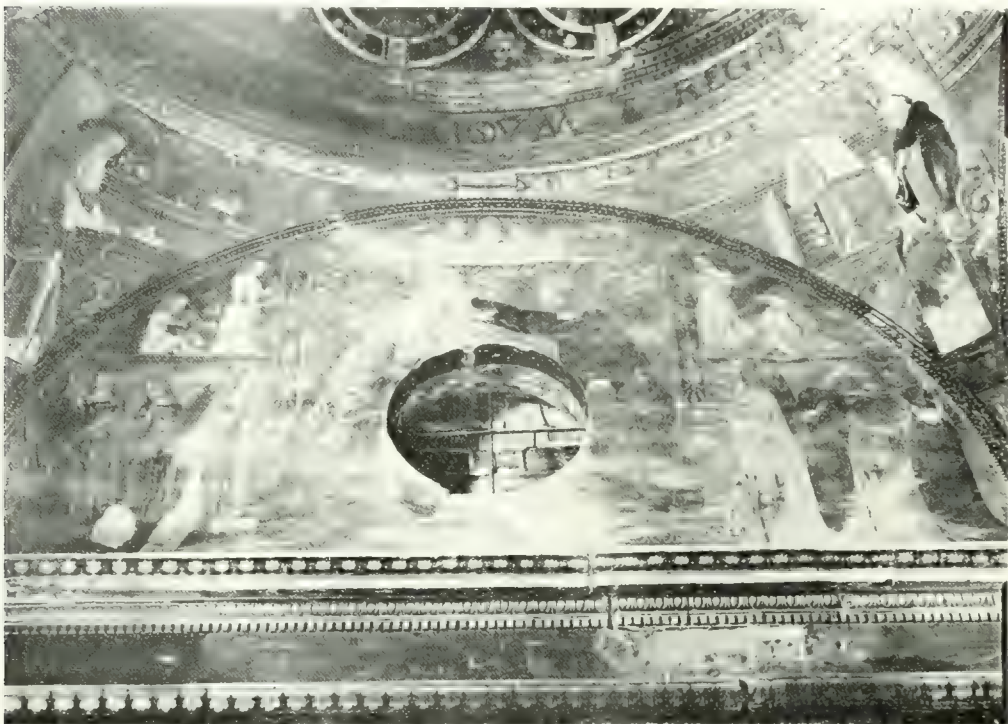


Fig. 18. — Cappella Pio — L'Incoronazione della Vergine.

Ogni lunetta ha nel mezzo una finestrella tonda; quella a levante aperta; quella a mezzodì, ora chiusa con un muro in costa, e le altre due dipinte con finta vetrata a rulli.

Superiormente alle due finestre di ponente e settentrione, è dipinto un Profeta a mezza figura, con le seguenti iscrizioni in parte illeggibili:

a ponente

EIVM · REGNVM · SEMPITERNVM
EST ET OMNES · REGES · SERVIENT
EI . . . . . PROPHETA DANIEL

a settentrione

EGO · MOVEBO · CELVM · ET · TER
R̄AM . ET · VENIET · DESIDERATVS
COTIS · GENTIBVS
PROPHETA · AGEVS

Nelle tre lunette di ponente, settentrione e levante, lateralmente alle tre finestrelle sono dipinte entro finta nicchia due Sibille ognuna con analoga iscrizione :

Nel muro a ponente		Nel muro a settentrione	
SIBILLA SAMPA	SIBILLA HE	SIBILLA PERSIA	SIBILLA IPH.
ECCE VENIET	LESPONTICA	GIGNETVR	NASC . . . . . .
DIVES ET NA	HESVS CHRI	DNS INOR.	LN. . . . .
SCETVR DE	STVS NASCE	BETERRARVM	NO . . . .
PAVPERCVLA	TVR DE CAS	ET I GI	D. . . . .
ET BESTIE TECR	TA	VIRGIN.	HE . . . .
ARVM DORA		ET SAL	VS . . . .
BVNT EVM		EIVM	SV . . . .

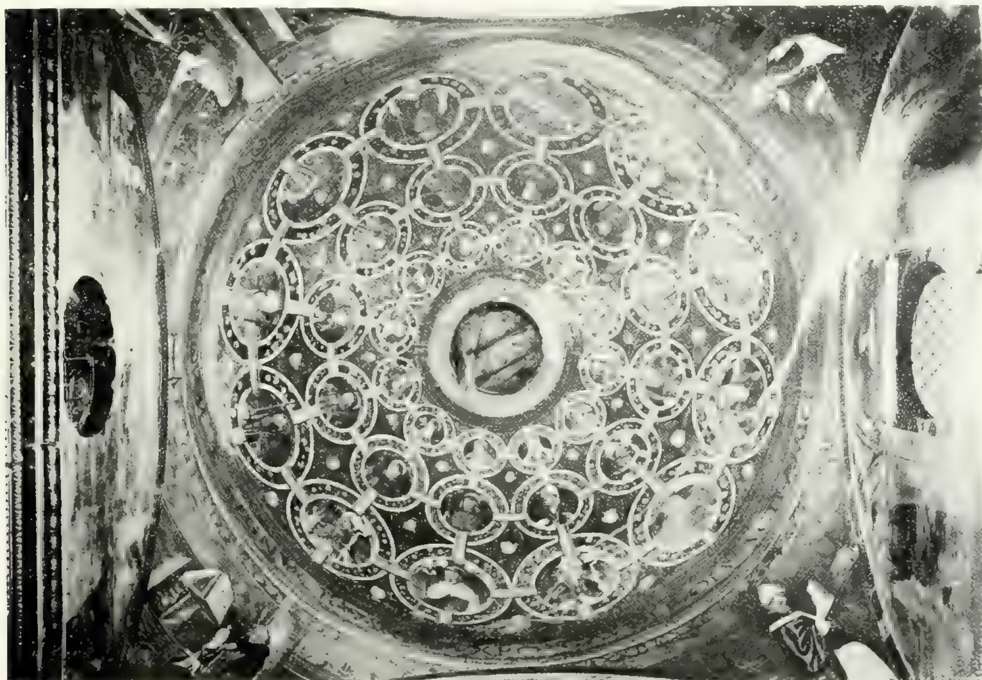


Fig. 19. — Cappella Pio — Cupolino.

Nel muro di levante.

SIBILLA TIBVRTINA	SIBILLA CVMANA
NASETVR	IAM REDIT
CHRISTVS Ī	ET VIRGO RE
BITHELLEM ET	DEVNT SATVR
ANNVNTIABI	NIA REGNA
TVR IN NAZA	IAM NOVA
RET REX	PROGENIES
	CELO DEMITTI
	TVR ALTO

Nella lunetta sovrastante all'altare è dipinta l'Incoronazione di Maria (vedi fig. 18). Il Redentore mette la corona sul capo della Vergine che inginocchiata, e con le braccia raccolte sul seno, sta tutta umile ed in atto devoto.

Nello sfondo è dipinto un ricco broccato, ed in alto tre angioletti sorreggono un cartello con questa scritta:

GAVDETE OES ET ESVLTATE
QVIA HEC EST REGINA NRA
QVA CORONAVIT ALTISSIMVS

Due eleganti pilastrini con candeliera dividono questa scena da molti angioletti che cantano e suonano facendo degna corona a questa celestiale rappre-



Fig. 20 — Cappella Pio.
Alberto Pio detto il Dotto in mezzo a due Canonici e due Consiglieri.

sentazione. Il pittore, per trar profitto dalla forma troppo alta degli scomparti laterali della lunetta, con felice disposizione ha formato due piani. Nel basso si canta e si prega, più in alto quattro angioli, due per parte, suonano.

Sotto al cupolino gira intorno questa scritta, in parte perduta: OQVAM GLORIOSVM E REGNVS Ī QVO C. XPO GAVDET OES SCTI AMICTI STOLIS ALBIS SECVRVR..... IERIT.

Il cupolino (vedi fig. 19) è formato da 36 medaglioni rappresentanti tanti Santi. Negli spazi fra tondo e tondo sporgono altrettante paffutelle testine d'angioli ad ali spiegate. Manca la medaglia di centro che fu asportata certa



Fig. 22 — Cappella Pio. — Presentazione di Maria al Tempio.



Fig. 23. — Cappella Pio — Lo Sposalizio di M. V.

mente nel disgraziato 1770 quando la Cappella fu barbaramente spogliata di tante cose preziose, per essere mandate a Modena.

Nel muro di ponente, nel primo scomparto il pittore ha rappresentato Alberto Pio, insieme a due Canonici e a due consiglieri, in grandezza naturale e in lontananza un tempietto corinzio a colonne scanalate, con ornati simili al fregio dell'affresco dove è rappresentato Gesù che appare a Maria.

Sui gradini del tempio vediamo un chierichetto in cotta bianca che va ad incontrare un uomo che porta sulle braccia un agnello. Nel basso di questo interessante dipinto si trova un fanciullo che ha in mano una targa che portava una descrizione, oggi sfortunatamente perduta, meno poche traccie di lettere.

Questa pittura che misura m. 1.75 di larghezza fu riportata dal Litta nella sua opera: « Le Famiglie Illustri ». La figura 20 riproduce il gruppo principale.

Si noti che superiormente, il pittore ha fatto deliberatamente coincidere le parole della iscrizione:

CONSECRAVIT ALBERTVS PII.

Una elegante colonnetta dipinta, divide questo scomparto da un altro dove si trova un cattivo paesaggio del 1700, sotto al quale stando agli assaggi fatti, nulla è di pittura antica. Forse questo spazio era riservato per un quadro od un arazzo.

Nella parete di meriggio, dalla parte della epistola, è un solo avanzo, cioè una donna che tiene fra le braccia un fanciullo. Il restante della pittura non esiste più (fig. 21).

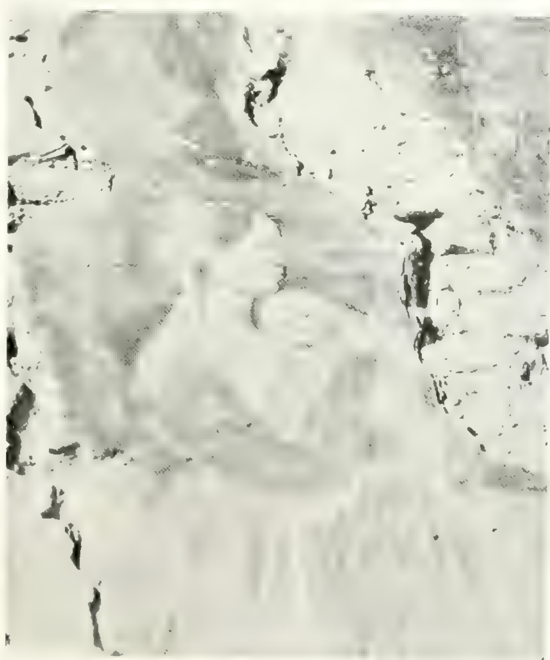


Fig. 21. — Cappella Pio — Frammento.

Dalla parte del Vangelo il fresco è di ottima conservazione, tolta qualche macchia prodotta da umidità o salnitro.

Il pittore ivi ha rappresentato la Presentazione di Maria al Tempio. Essa sale i gradini del tempio tenendo fra le mani un cero e viene incontrata dal vecchio sacerdote Simeone. S. Anna e S. Gioacchino la seguono in atteggiamento devoto. Le teste sono nimbate. Di fronte sorge un fabbricato di mattoni, con due finestrelle dalle quali sporgonsi due donzelle in atto di curiosità. Il selciato è a finto marmo, ed un cagnetto se ne sta dormendo sotto il varco della scala. Il simpatico profilo della giovinetta ricorda perfettamente quello di Maria nel fresco della Purificazione, come pure è mantenuto sempre uguale il tipo del sacerdote.

Nella parete di levante vedesi un solo fresco: lo Sposalizio di Maria. La movimentata scena si figura davanti ad un tempio, la cui facciata è a grandi quadri di marmo di diverso colore. Un ricco portale di marmo ha nella lunetta il Padre Eterno con il libro in mano ed ai lati Cristo ed un angiolo. Due finestrelle tonde a vetri a rullo fiancheggiano detta porta. Maria tutta compunta

stende la destra a san Giuseppe che tiene nella sinistra il bastone fiorito. Il sacerdote benedice la santa unione, mentre diversi giovani in ricchi costumi del 1500 spezzano le sterili canne.

La Vergine indossa un manto azzurro con ripetuto AVE in oro. Le teste sono modellate con grande vigore, e le tinte sono vivaci come in nessun altro dipinto in precedenza descritto. Il piegare delle stoffe è naturale,



Fig. 24. Cappella Pio — Dettaglio dello Sposalizio di M. V.

e ben disegnate le estremità. Maria conserva il solito tipo prediletto dal pittore, volto ispirato a grande bontà e candore (figg. 23, 24).

Due anni or sono a cura dell'Ufficio Regionale di Bologna e a spese del Governo e del Comune, fu assicurato con solide catene il cupolino che minacciava di cadere per lo spostamento del muro di levante; ora a fine di queste mie note, faccio fervidi voti e mi auguro che le forze riunite dello Stato, Comune, Istituti di Credito locali e Storia Patria, rendano possibile un ben inteso ristauro generale di questa Cappella, ristauro che si impone essendo molte pitture in cattivo stato.

Carpi gode meritatamente un invidiabile nome nell'arte del rinascimento che è nostro dovere di conservare.

PIETRO FORESTI.

NB. Tutte le fotografie, meno il n. 3, sono dell'autore FORESTI PIETRO.

NOTIZIE

BOLOGNA. - **Museo Civico.** — Il Governo ha comprato e destinato al Museo Civico di Bologna una rarissima moneta d'Innocenzo IX. Si tratta di un magnifico esemplare del doppio scudo d'oro, coniato in quella città nel 1591, durante il brevissimo pontificato di Innocenzo IX che regnò soltanto due mesi.

Questo pontefice bolognese, che aveva nome Giovanni Antonio Facchinetti, non ebbe tempo di far coniare altre monete con la propria effigie, eccetto questa, che perciò ha un singolare pregio numismatico.

Nel diritto mostra la leggenda: INNOCENTIVS IX PONT. MAX. con lo stemma della famiglia sua; nel rovescio: BONONIA DOCET, con croce gigliata e due armette della città di Bologna e del Cardinale Legato Paolo Sfondrati.

Di tale moneta non sono noti agli studiosi numismatici che due altri esemplari; l'uno del Museo Vaticano, l'altro del Re d'Italia. Ora è da aggiungere questo dell'avv. Celati di Roma.

Quanto al pregio artistico è da notare che l'opera si deve ad Alessandro Menganti, scultore assai noto per diversi e pregiati lavori in bronzo fra i quali la statua di Gregorio VIII che sta sopra la porta del Palazzo Comunale di Bologna.

Isole dell'Egeo. — La missione archeologica–artistica del dott. Giuseppe Gerola, nelle tredici isole dell'Egeo occupate dall'Italia, durò quasi tre mesi: dalla metà di maggio alla metà di agosto.

Il centro dei lavori fu naturalmente stabilito nella città di Rodi, lo studio della quale ebbe ad assorbire buona parte del tempo disponibile per la campagna. Da Rodi si dipartirono le altre gite, sia nell'interno dell'isola, sia in tutte le altre Sporadi ora occupate. Il soggiorno nelle diverse località, per quanto difficoltato in parte dalle esigenze delle comunicazioni marittime, venne tuttavia subordinato, per quanto fu possibile, all'importanza dei singoli paesi: nessun monumento di qualche importanza, ovunque esso fosse, venne defraudato di una visita.

Primo risultato di tali escursioni si fu la compilazione di un breve ma sistematico elenco di gran parte dei ruderi archeologici e di tutti gli edifizi medioevali e moderni aventi interesse d'arte, sparsi nelle tredici isole.

Tale elenco vedrà la luce quanto prima per cura del Ministero dell'Istruzione.

Al tempo stesso quei monumenti furono studiati, descritti e fotografati in tutte le loro parti, per poter degnamente figurare in altra apposita pubblicazione che si sta preparando.

Le fotografie eseguite sono più di quattrocento, ed una cinquantina i *fac-simili* delle varie iscrizioni medioevali potute rintracciare d'ogni dove.

I risultati delle ricerche riuscirono oltremodo ricchi ed abbondanti nelle città di Rodi, nel Castello di Lindo dell'isola stessa e nella capitale dell'isola di Cos: la profusione dei fortilizi e dei palazzi artistici in tali località appare sorprendente, e l'interesse loro, tanto nell'insieme quanto nei dettagli, veramente s'impone. Ma notevoli castelli dovuti ai cavalieri di S. Giovanni furono studiati in moltissime altre località delle varie isole. E, per la specialissima importanza delle patrie memorie, furono particolarmente ricercate le località possedute dalle famiglie italiane, e sopra tutto dai Querini di Venezia, irradiati da Stampalia.

Non soltanto gli stemmi gentilizi rammentano quivi gli antichi signori, ma non rare reminiscenze d'arte riparlano del dominio o dell'influenza esercitata dai nostri avi, mentre gran parte delle fortificazioni più poderosamente magnifiche di quelle isole è dovuta all'iniziativa di gran maestri dell'ordine, appartenenti alla lingua d'Italia, ed alla direttiva d'ingegneri militari e di costruttori italiani.

Terminata la missione del dott. Gerola, rimane ancora nell'Egeo il dott. Giangiacomo Porro della scuola archeologica italiana di Atene. Egli ha incarico di completare per la parte più an-

tica l'elenco dei monumenti, di riorganizzare i piccoli musei di Rodi, di Lindo e di Cos; e finalmente di iniziare qualche scavo nelle località più promettenti, affinchè la scienza italiana prenda possesso anche del sottosuolo di queste isole riconquistate alla patria.



Disco da cui è stato abraso il ritratto di Sigismondo Malatesta.
Rimini, Tempio Malatestiano.

RIMINI. **Tempio Malatestiano.** — Uno dei lati interessanti, oltre la bellezza artistica, del Tempio Malatestiano di Rimini, consiste nel fatto che lo si è considerato come un monumento costrutto da Sigismondo Malatesta piuttosto di celebrazione a sè stesso e del suo amore per Isotta degli Atti, che unì col santo cui la chiesa era consacrata.

Non quindi croci, nè simboli di san Francesco; ma il ritratto di Sigismondo Malatesta suoi stemmi, una folla di figurazioni umanistico-pagane e iscrizioni celebranti Isotta, dapprima sua concubina, poi sua moglie. Per questo fatto e per altri di natura morale e politica, Pio II



Disco da cui è stato abraso il ritratto di Isotta Malatesta.
Rimini, Tempio Malatestiano.

scagliò contro Sigismondo l'anatema, accusandolo appunto di aver convertito un tempio cristiano in un tempio pagano, esaltandovi la sua colpevole passione. Gli storici favorevoli a Sigismondo accorsero più volte alla difesa, dichiarando di non trovare ragione alle invettive del Papa, perchè non era vero che il ritratto d'Isotta fosse nel tempio e non era vero ch'ella vi

fosse celebrata come splendida di forme e di virtù, nonchè *decoro d'Italia*, e aggiungevano di dubitare assai dell'altra, cioè che il Signor di Rimini avesse rubato i marmi [illegible] Ravennate per adornarne il tempio.

Già Corrado Ricci alcuni mesi or sono aveva pubblicato, nell'*Ausonia*, i documenti che comprovavano tale furto; ma ben più importanti scoperte ha potuto ora fare nel monumento stesso. Egli ha trovato che, effettivamente, nella prima cappella, a destra della chiesa, Sigismondo aveva fatto scolpire in due ghirlande, così la sua immagine come quella d'Isotta, e che sull'urna d'Isotta aveva fatto precisamente incidere le parole che decantavano la bellezza e la virtù di lei e la proclamavano *decoro d'Italia*.

Sopravvenuta l'invettiva del Papa, Sigismondo non se ne dissimulò la gravità e procurò d'evitarne le conseguenze correndo al riparo. Fece raschiare quindi il ritratto d'Isotta e coprire l'iscrizione marmorea del sepolcro con un'altra incisa in una lastra di bronzo dorato che dice

D. ISOTTAE
ARIMINENSI B. M.
SACRVM. MCCCCL.

Ora Corrado Ricci, rimuovendo per pochi momenti la lastra di bronzo, ha trovato *perfettamente intatta*, la prima epigrafe murale [illegible] Matteo de' Pasti

ISOTE ARIMINENSI
FORMA ET VIRTVTE
ITALIE DECORI
MCCCCXLVI

ed ha trovato perfettamente appariscente tutto il profilo d'Isotta nel marmo, che il discreto scultore non ebbe il coraggio di cancellare del tutto, quasichè lo trattenesse un cavalleresco riguardo verso la celebre donna non ancora defunta.

Nè qui si arrestano le recenti scoperte, chè altre il Ricci ne ha fatte, dal lato artistico, fors'anco più importanti.

Non è del caso parlare qui delle mille ipotesi fatte intorno agli autori del tempio Malatestiano, dal Vasari in poi, con la designazione di una folla di scultori. Da qualche tempo però la critica era venuta accorgendosi che la parte principale del magnifico lavoro scultorico si doveva ad Agostino d'Antonio di Duccio, fiorentino, il gentilissimo famoso autore anche delle sculture dell'oratorio di San Bernardino a Perugia. Ora il Ricci ha trovato nella grande fascia della cornice, che all'altezza di circa dieci metri ricorre nell'interno del monumento, questa iscrizione

OPVS AVGVSTINI FLORENTINI LAPICIDAE,

segnatura identica a quella da lui messa nel San Bernardino di Perugia. Le lettere alquanto alzate, avendo perduto la primitiva policromia, non appariscono più dal basso. Così il problema è risoluto. L'ispiratore, il direttore di tutto il lavoro scultorico e per la maggior parte l'esecutore è stato dunque, senza contestazione, Agostino d'Antonio di Duccio.

Procedendo inoltre nell'esame del resto del cornicione, Corrado Ricci ha rintracciato, proprio di fronte a detta iscrizione, quest'altra che indica quale architetto dell'interno del tempio Matteo de Pasti (D. P.) veronese (VS

MATTHEI VS. D. P. ILLVSTRIS ARIMINI DOMINI
NOBILISS. ARCHITECTI OPVS.

Da questa iscrizione, sfuggita, a sua volta, per la sua altezza e per essersi consumata, a tutti gli studiosi, risulta che se Leon Battista Alberti è stato l'architetto dell'esterno, Matteo de Pasti è stato invece l'architetto dell'interno. Infatti a nessun intendente d'arte doveva sfuggire la grande differenza che passa tra l'esterno romanamente forte e sobrio, e l'interno pieno di elegante esilità e di grazia.

ROMA. Amministrazione delle Antichità e Belle Arti. — Il Ministero della P. I. ha stabilito di pubblicare un volume intorno all'Amministrazione delle Antichità e Belle Arti dal 1º luglio 1909 al 30 giugno 1912, così come fece per l'antecedente triennio amministrativo. La redazione d'esso sarà semplicissima e conterrà sommariamente esposte a guisa d'elenco, le notizie relative a tutti i restauri compiuti dalle singole soprintendenze ai Monumenti, col costo relativo ai lavori compiuti nei locali dei Musei e delle Gallerie dipendenti (restauri, ampliamenti, ecc.) e al loro costo; agli acquisti e ai prezzi rispettivi; ai doni ricevuti, agli scavi compiuti dalle singole soprintendenze e alle principali scoperte avvenute, [illegible] dei Musei e delle Gallerie governative.

ROMA — Scavi di indagine in corso di esecuzione presso la Torre delle Milizie. — I recenti scavi di indagine eseguiti nel terrapieno che circonda la Torre delle Milizie, hanno rimesso in luce avanzi romani fino ad ora ignorati.

Con lo scavo eseguito presso l'angolo Nord-Est si è trovato che questo posa in quel punto sopra un banco d'argilla a m. 2,40 dal piano superiore circostante, il quale piano trovasi a m. 4,30 sopra il livello stradale.

Proseguendo verso l'angolo Nord-Ovest è venuto in luce alla medesima profondità un antico piano di strada romana, composto di poligoni di lava basaltina frammisti a lastre di travertino, sopra il quale poggia la torre.

Lungo il lato vòlto verso Ovest, ove alla torre è addossato l'edificio medioevale entro il quale si sviluppava la scala d'accesso, lo scavo ha rivelata una costruzione romana con paramento a cortina che per la maniera di sua costruzione, un po' rozza, si manifesta dell'epoca imperiale, forse del III secolo. Questa fronte ha una lunghezza di circa m. 13, non è parallela alla torre e dista in media m. 1,50 dalle murature a questa addossate.

In questa fronte sono due grandi arcate a pieno centro, che in tempi posteriori furono ristrette, mediante la costruzione di due spalle a cortina sotto le arcate.

Nel cavo si è ritrovata pure l'antica strada di poligoni e fascie di travertino, che è posteriore alla costruzione predetta, perchè la taglia a circa 2 metri sotto il cervello degli archi, e superiormente a questa strada si sono trovati poligoni di altra via pure posteriore alla prima.

Lasciando per ora al posto questi testimoni di antiche vie, si è iniziato lo sterro del fronte opposto del muro ove sono le arcate, onde trovare le imposte degli archi e dei pilastri.

Pure nel lato Sud la Torre appare fondata su costruzioni romane mentre che verso l'angolo Sud-Est, ove trovasi lo sperone eseguito posteriormente a sostegno di questa, torna a mostrarsi il banco di argilla come piano di fondazione. Presso l'angolo Sud-Est si è poi discoperto a poca profondità dal piazzale un pozzo romano del diametro di 0,70, costruito a blocchi di tufo, avente una forma pressochè circolare e che per la sua costruzione si manifesta opera repubblicana.

La profondità di questo pozzo oggi raggiunta, poichè era colmo di terra e calcinacci, è di m. 23,50. Data la sua piccola luce, esso doveva servire per attingere acqua sorgiva, che forse potrà ritrovarsi procedendo nello scavo.

SIRACUSA. — Gli incrementi della raccolta numismatica del R. Museo Archeologico durante l'esercizio 1911-12. — Sono messi in evidenza dallo specchietto che segue:

	Oro	Argento	Bronzo e rame	Piombo	Totale
Greco-Sicule		27	38	1	66
M. Grecia e Grecia . . .		10	7		17
Romane	1		9		10
Bizantine	3	1	13		17
Medioevo Sicilia e Malta .	2	26	7		35
Totali	6	64	74	1	145

Gli incrementi dell'annata sono piuttosto scarsi in confronto di quelli precedenti, diventando sempre più difficile lo acquisto di buoni pezzi, per i quali si richiedono somme elevate. Fra i nuovi acquisti noto: Due rari oboli di Morgantia. Di Agrigentum due esemplari del didramma Torremuzza, tav. VI, 18. Questo pezzo estremamente raro non è stato ammesso nelle raccolte generali del Salinas e del Sambon, forse perchè, non essendo stato riscontrato in collezioni moderne, si dubitava della sua reale esistenza. Oggi però la serie agrigentina si accresce di un tipo nuovo, della cui genuinità non v'è a muovere sospetto. Di Siracusa ho acquistato alcuni tetradramma di stile bello colla testa di Aretusa coperta di cuffia e laureata (inedito) ed un tetradramma colla firma di Eumeno. Alle monete conviene aggiungere un singolare gruzzoletto di nove pesi monetali arabi in vetro con nitide leggende.

P. Orsi.

CONCORSI

A seguito dei due Congressi Internazionali di Archeologia e di Storia dell'Arte che si terranno in Roma rispettivamente nei giorni 9–16 e 16–21 del prossimo ottobre, il Ministero dell'Istruzione ha disposto che si tenga una serie di conferenze intorno ai principali problemi relativi alla Amministrazione delle Antichità e Belle Arti a vantaggio specialmente dei funzionari governativi, degli Ispettori onorari per i scavi e monumenti, dei membri delle Commissioni provinciali per la conservazione dei monumenti, nonchè dei rappresentanti degli altri Istituti e Associazioni che hanno scopi archeologici e artistici.

Il Congresso si terrà in Roma dal 22 al 25 dello stesso mese nell'intento appunto di agevolare la partecipazione a quei Congressisti che si troveranno già in Roma per l'uno o per l'altro, o per entrambi i due predetti Congressi Internazionali.

Coloro che senza appartenere ai Congressi internazionali vorranno intervenire al Congresso, potranno egualmente fruire delle facilitazioni ferroviarie.

Le adesioni si ricevono presso la Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti ([illegible] Piazza Venezia, Roma) sino al 30 settembre.

Concorso al posto di Direttore dell'ufficio per i monumenti di Verona.

IL MINISTRO

Decreta:

Secondo la legge 27 giugno 1907, n. 386, e il regolamento approvato con R. Decreto 1° agosto 1907, n. 608, è aperto il concorso al posto di direttore dell'ufficio per i monumenti di Verona.

Il concorso sarà per titoli, e vi potranno essere ammessi i direttori effettivi ed incaricati e gli ispettori e gli architetti che prestano servizio da due anni in tale qualità (art. 31 e 71 della sopra citata legge 27 giugno 1907, n. 386).

La domanda per l'ammissione al concorso dovrà pervenire al Ministero della pubblica istruzione, Direzione Generale per le antichità e belle arti in Roma, non più tardi del 31 agosto 1912 e dovrà essere scritta in carta bollata da L. 1,22.

I titoli da presentare al concorso sono

a) documenti intorno agli studi fatti e al servizio prestato nell'amministrazione delle antichità e belle arti;

b) pubblicazioni in materia di archeologia, storia dell'arte, di critica artistica, e specialmente studi relativi alla tecnica per la conservazione e il restauro dei monumenti.

I concorrenti potranno essere invitati a dar prova scritta e orale dei loro studi e delle loro attitudini ed anche a dare saggio di applicazione pratica delle leggi e regolamento delle antichità e belle arti.

Le domande dovranno essere corredate di un elenco di tutti i documenti presentati, scritto in carta libera.

Se si faranno esami, questi avranno luogo in Roma, in giorno da destinarsi dalla Commissione giudicatrice del concorso

Il vincitore del concorso avrà lo stipendio di lire quattromila (L. 4000). Chi, essendo già direttore, godesse uno stipendio maggiore, lo conserverà.

Il Ministro: CREDARO.

Roma, [illegible] 1912.

DOTT. ARDVINO COLASANTI, *Redattore responsabile.*

Roma, 1912 — Tipografia Editrice Romana, via della Frezza, [illegible]



I.

« L'INCORONAZIONE DI SAN NICOLA DA TOLENTINO » DI RAFFAELLO.



AFFAELLO, con l'aiuto di Evangelista di Pian di Meleto, aveva dipinto a Città di Castello, tra il dicembre 1500 e il settembre 1501, una grande tavola d'altare. Rappresentava, in basso, san Nicola da Tolentino coi piedi sul demonio, con la croce nella destra e il libro aperto nella sinistra. Ai lati di lui si vedevano tre angeli, uno a destra e due dal lato opposto, riguardantisi come se conversassero. In alto, nella parte centinata del dipinto, emergeva dalle nuvole, per più che mezza figura, il Padre Eterno in una iride di serafini, visto di fronte, tra la Madonna e sant'Agostino visti di profilo, tutti e tre in atto di porgere una corona al santo. La scena era raccolta tra due pilastri, sotto un arco, al di là del quale si scorgeva un paesaggio lievemente montuoso.

Tale ricomposizione *storica* del dipinto era già stata fatta sulla scorta di vecchi ricordi, nonchè sopra una copia d'una parte del dipinto, eseguita da un tale Ermenegildo Costantini nel 1791, e su alcuni disegni di Raffaello custoditi a Lille e ad Oxford.

Ma, si chiederà, dov'è e com'è finito quel quadro? Ecco: l'ultimo giorno del settembre 1789 un fiero terremoto, che devastò Città di Castello, abbattè pure la cappella della chiesa di Sant'Agostino, dov'esso si trovava; e lo rovinò in molte parti, sì che la famiglia Trovi, patrona dell'altare, provvide a ritirarlo e ad alienarlo.

Mal ridotto com'era, fu comprato da Pio VI, e fatto tagliare per levarne, nelle parti sane, diversi quadretti. Qualcuno scrisse che la zona inferiore, meno danneggiata, fu lasciata intera; ma non è vero, come prova il pezzo rintracciato a Brescia. È vero invece che le diverse tavole « sparirono dal Vaticano a tempo dell'invasione francese ».



Copia (eseguita da Ermenegildo Costantini nel 1791) della parte inferiore dell' Incoronazione di san Nicola da Tolentino, di Raffaello.

Il lavoro di ricerca che condusse Oskar Fischel alle recenti scoperte fu assai lento. Dapprima il Passavant indagò la storia del dipinto e ne indicò i disegni preparatorii di Raffaello esistenti a Lille e a Oxford; poi G. Magherini-Graziani nel 1897, ampliò le ricerche, da lui completate mirabilmente, dieci anni dopo, grazie al rinvenimento dei due documenti d'ordinazione e di quietanza del quadro. Il Fischel, infine, riprese lo studio, e, se in fatto di notizie, aggiunse poco ai lavori precedenti, indirizzò nullameno felicemente le

sue indagini ai pezzi superstiti dell'importante tavola. E ne trovò, anzi *intuì*, due che poi sono risultati veramente appartenuti ad essa: ossia la testa del primo angelo, a destra di san Nicola (ora custodita nella Galleria Tosio-Martinengo di Brescia) e il *Padre Eterno*, esposto nella pinacoteca del Museo Nazionale di Napoli.

A riconoscere il primo, bastò che Luigi Cavenaghi levasse dal fondo la ridipintura, ciò che condusse a trovar parte del libro di san Nicola da Tolentino; a riconoscere il secondo, bastò il fatto che, nel depositorio del Museo di Napoli, fu trovata un'altra parte del quadro, ossia la figura della Vergine, di uguale derivazione, e descritta insieme al *Padre Eterno*, appunto come frammento dello stesso quadro, dal Cavalcaselle, che però non seppe indicare di quale dipinto si trattasse.

Queste poche parole abbiamo creduto bene premettere ai due articoli che seguono, felici d'informare i lettori del *Bollettino d'Arte* d'una cosa che ha immancabilmente notevolissima importanza nella storia dell'arte. Il quadro eseguito da Raffaello nei primi mesi del 1501 non presenta caratteri perugineschi; li presenta invece evidentissimi lo *Sposalizio della Madonna*, ora a Brera, il quale è dell'anno 1504. L'entrata e la permanenza di Raffaello nella bottega del Perugino, è quindi da mettere tra il 1501 e il 1504, cosa che noi da moltissimi anni sosteniamo. E noi siamo ancora dell'opinione che, fra la morte di Giovanni Santi e il magistero peruginesco, Raffaello sia stato con Timoteo Viti. Torneremo presto sull'interessante problema con nuovi argomenti. Per ora ci limitiamo a notare che la testa d'angelo di Brescia dipinta da Raffaello sui diciotto anni, era, prima delle recenti scoperte, assegnata a... Timoteo Viti.

CORRADO RICCI.

(1) I.-D. PASSAVANT, *Raffaello d'Urbino* (Firenze, 1882-1891), I, 53; II, 10 e III, 179-180; G. MAGHERINI-GRAZIANI, *L'arte a Città di Castello* (Città di Castello, 1897), pp. 259-269 e *Documenti inediti relativi al « San Nicola da Tolentino » e allo « Sposalizio » di Raffaello* nel *Bollettino della R. Deputazione di Storia Patria per l'Umbria*, XIV (Perugia, 1908), pp. 83-95; OSKAR FISCHEL, *Raffaels erstes Altarbild, die Krönung des hl. Nikolaus von Tolentino* in *Jahrbuch der Königlich Preuszischen Kunstsammlungen*, ann. 1912, fasc. II e III.

II.

IL NUOVO ANGELO DI RAFFAELLO.



La notizia ha già corso il mondo: nella Pinacoteca Tosio-Martinengo di Brescia è venuto in luce un frammento di un'opera perduta di Raffaello: dell'*Incoronazione di san Nicola da Tolentino*, che fu il suo primo quadro d'altare. Della duplice scoperta, cioè della convincente attribuzione di Oskar Fischel (da lui sostenuta nel noto articolo apparso nel fascicolo ultimo dell'*Jahrbuch* tedesco) e dell'esperimento di restauro che è venuto a confermarla e consolidarla sicuramente, hanno già parlato e dato tutti i particolari i giornali quotidiani. A noi basta ora illustrare brevemente il nostro quadro nell'antico e nel nuovo suo aspetto, e — per quel pochissimo che ne possiamo conoscere — nelle sue vicende.

Prima che il Fischel attirasse su di essa l'attenzione universale, quella piccola tavola, da pochi anni trasportata su tela, che pure era sempre rimasta esposta, e non lungi dal *Cristo benedicente* di Raffaello, se non passava inosservata, non riusciva a colpire e fermare in modo speciale il visitatore. Quella figura giovanile senza attributi, senza accessorî, senza fondo di paese, che non poteva, per la foggia delle sue vesti, essere un ritratto, e neppure riusciva a creare e giustificare un quadro, pareva quasi smarrirsi sul freddo e opaco fondo colorito uniformemente d'una tinta d'ardesia, e qua e là chiazzato da ritocchi e impiastricciature, che contrastava stranamente con la calda trasparenza di toni del resto del dipinto. Ma chi fissava attentamente quel volto bellissimo di fanciullo, si sentiva prendere a poco a poco da un incanto sempre più penetrante, da un fascino inesauribile.

Quale apparisse il quadro fino al giorno in cui fu operata la ripulitura del fondo è detto, a chi non lo conosce o non lo ricorda, dalla prima delle due figure da noi riprodotte. Il busto di giovinetto che vi si scorgeva, e che ancora vi si scorge intatto, veste una tunica bianca, a grosse e scarse pieghe convergenti, su la quale scende e si gira sul petto — con un effetto decorativo caro ai maestri umbri — una fascia di stoffa olivastra; e un manto rosso-rubino gettato ampiamente su la spalla sinistra e fregiato, su l'orlo del risvolto, di un aureo ricamo a catena. Dal largo scollo quadrato della tunica, orlato di un nastro nero esso pure ricamato a piccole foglie dorate, esce e si leva alto il collo a sostenere la testa delicatissima, incorniciata elegantemente dalle bionde chiome disciolte. I capelli finissimi, sparsi su la fronte in una ciocca soffice,



RAFFAELLO. — **Angelo** – prima del restauro.
Frammento dell'**Incoronazione di san Nicola da Tolentino** già in Città di Castello.
Brescia, Pinacoteca Tosio-Martinengo.



Fot. Capitanio

RAFFAELLO. — **Angelo** – dopo il restauro.
Frammento dell' **Incoronazione di san Nicola da Tolentino** già in Città di Castello.
Brescia, Pinacoteca Tosio-Martinengo.

quasi evanescente, come se li sollevasse e scomponesse un sottile alito di brezza, si stendono lisci sul capo, e ripiegandosi poi bruscamente, sopra l'orecchio, in un grande risvolto, si attorcono in piccole spire capricciose, e scendono infine lunghi e ondeggianti su le spalle con una pioggia di grossi riccioli d'oro. Tutto lo splendore e il languore dell'adolescenza è in quel viso dalle tenere carni soffuse di rosa e d'avorio, in cui la bocca sembra un fiore appena schiuso, e le labbra pure, le nari trasparenti, le sopracilia esili segnano curve di una tenuità e di una delicatezza indicibile; in quegli occhi che tra le palpebre leggermente arrossate si girano, intenti e molli, a fissare qualcosa con uno sguardo obliquo che par sfiorare l'oggetto invisibile con una carezza melanconica; in tutta quella bionda testa che insieme con gli occhi si volge, si abbandona languidamente da un lato, come se tutto l'essere seguisse rapito un'immagine o un pensiero di irresistibile dolcezza.

Il quadro proviene all'attuale Pinacoteca Civica di Brescia dalla raccolta privata del conte Tosio; ma come, da chi passò esso nelle mani del gentiluomo bresciano? Lo ignoriamo: si può soltanto stabilire con sicurezza che nel 1821 esso era in vendita (non sappiamo per conto di chi) a Firenze presso un intermediario, Virginio Mazzoni, il quale in quell'anno stesso otteneva dall'Accademia fiorentina, intorno a quel dipinto, un singolare certificato, di cui rilasciava poi una copia al Tosio, forse mentre gli vendeva il quadro (1).

(1) La copia si conserva, nell'Archivio della Pinacoteca, fra le carte del conte Tosio che registrano gli acquisti, le commissioni, i pagamenti di alcuni fra i quadri della sua raccolta. Già il Fischel, al quale a suo tempo comunicammo il documento, ne ha fatto cenno riassumendolo; ma a noi sembra ora utile trascriverlo integralmente:

A dì 22 dicembre 1821.

Noi sottoscritti Professori dell'Accademia delle Belle Arti di Firenze, avendo esaminato un quadretto in tavola alto soldi undici, largo soldi nove circa, esprimente un ritratto d'un giovine con capigliatura sciolta cadente sugli omeri, veste bianca e manto rosso guarnito d'oro, ed essendo stati ricercati del nostro parere, propendiamo a crederlo della prima maniera di Raffaello d'Urbino, trovando più grazia nel volto del ritratto suddetto che nell'opere di Perugino, dal colorito del quale molto si scosta.

Pietro Benvenuti, Direttore.
Luigi Sabatelli, Professore a Milano.
Prof.^{e} Gaspero Martellini, Maestro dell'I. e R.^{e} Corte.
Giuseppe Servolini, Professore.
Visto: G^{e} Alessandri, Presidente.

Nel *verso* del foglio, sotto una dichiarazione che autentica la firma del Presidente, è la scritta seguente:

« Estratta la presente copia dal suo originale esistente presso il sig.^{e} Virginio Mazzoni incaricato della vendita del sopracitato quadro, e trovato concorde. In fede di che

« D. Luigi di Giovanni Micheli,
« Notaro Regio residente in Firenze ».

Che il quadro descritto nel documento sia da identificare con quello della Galleria Tosio che ora ci occupa, è fuor di dubbio. Corrispondendo il *soldo* fiorentino a m. 0,29181, le misure del quadro posto in vendita a Firenze (circa m. 0,32 × circa m. 0,26) coincidono esattamente con quelle del quadro ora a Brescia (m. 0,32 × 0,27), e così coincidono i particolari del soggetto stesso, che, d'altra parte, non potrebbero menomamente applicarsi a nessun altro quadro dell'antica collezione Tosio. I dati offertici dall'ultima dichiarazione notarile, che, passataci dapprima quasi inosservata, attrasse solo in questi giorni la nostra attenzione, potranno forse valere a far rintracciare, fra le carte dell'Archivio Notarile di Firenze, il contratto di vendita o almeno il nome del venditore, e a guidarci comunque a vedere più lontano nelle misteriose peregrinazioni del quadro da Città di Castello a Brescia.

Con una penetrazione di giudizio che può oggi apparirci quasi profetica, quegli Accademici, fra cui erano anche artisti insigni, credevano di riconoscere, in questa nostra tavoletta, un Raffaello giovanile. Aveva forse il venditore un sentore o un ricordo vago dell'origine reale del quadro e voleva che l'attribuzione tradizionale fosse consacrata dalla sentenza dell'Accademia? O furono invece gli occhi esperti del Sabatelli e del Benvenuti a riconoscere spontaneamente la mano di Raffaello giovinetto? Fatto sta che, ad ogni modo, l'opinione di quegli artisti, pure a quel tempo famosi, dovette destare molto scetticismo e venire presto dimenticata, perchè il quadro nella Galleria Tosio — subendo una sorte opposta a quella di tante tele mediocri battezzate con nomi pomposi — non portò mai il nome di Raffaello. In un catalogo manoscritto del 1868 esso è indicato come opera di Cesare da Sesto: « Il Redentore giovine », denominazione che in un altro catalogo del 1875 si rettifica in quella di « angelo ».

La riabilitazione artistica del frammento raffaellesco sfigurato da un fondo posticcio, travisato, obliato, si compì lentamente e gradatamente, con parziali conquiste di verità. Pochi anni dopo, verso il 1877, il Morelli includeva il preteso Cesare da Sesto nella serie cronologica delle opere di Timoteo Viti, collocandolo fra il 1504 e il 1508 (1). Era un gran passo su la via della verità; ma altri non s'appagava neppure dell'attribuzione Morelliana, pur tanto più logica dell'antecedente, e uno studioso italiano dinanzi a quella testa piena di un'intensità che supera tutta l'arte di Timoteo già pronunciava non più il nome del maestro mediocre, ma quello del discepolo divino (2).

Senonchè spettava al dottor Fischel, agguerrito da uno studio speciale dei disegni di Raffaello, specificare, concretare quasi la paternità del quadro. È merito suo di aver visto ciò che nessuno aveva finora notato o sospettato, cioè che la figura misteriosa della Pinacoteca di Brescia si rispecchia fedelmente in una analoga figura di angelo che si scorge nella nota copia che a Città di Castello è rimasta a sostituire e ricordare la grande ancona Raffaellesca di S. Agostino, *L'Incoronazione di S. Nicola da Tolentino*, asportata di là a Roma nel 1789, ed ora perduta. Della copia stessa che rappresenta, o meglio rappresentava sino a ieri, insieme ai disegni dei musei di Lille e di Oxford, l'unico documento grafico della prima grande composizione di Raffaello; della ricostruzione ideale che di questo è possibile fare su la scorta anche delle descrizioni del Lanzi e del Pungileoni; delle lunghe e dolorose peripezie subìte dall'ancona dal 1500, anno in cui (com'è attestato dai noti ducumenti pubblicati nel 1908 dal Magherini Graziani) Raffaello diciasettenne prese a dipingerla con Evangelista di Pian di Meleto per gli eremitani di S. Agostino, fino al 1798 in cui i frammenti della tavola, anni addietro venduta a Pio VI e portata in pezzi a Roma, scomparvero dal Vaticano durante i tumultuosi saccheggi delle milizie francesi, non mette più conto di parlare.

(1) J. Lermolieff, *Le opere dei maestri italiani nelle Gallerie di Monaco*, ecc., p. 332 (traduz. ital.).

(2) Alludiamo qui con compiacenza ad un fatto che ci consta da testimonianze sicure: cioè che al tempo del centenario del Moretto, vale a dire sino da quattordici anni or sono, l Venturi, su la semplice ma fida scorta dell'analisi stilitica, riconobbe esplicitamente in quel quadro un'opera giovanile di Raffaello.

Per lo studio dell'angelo che il Fischel aveva ravvisato nel busto di giovine ascritto a Timoteo Viti, non potevano venirgli in soccorso i disegni. Lo stesso schizzo generale del Museo di Lille (tanto prezioso per l'idea che ci dà della metà superiore della composizione, soppressa dalla copia) mentre in [illegible] delinea l'angelo di sinistra, ancora non si cura di definire o di accennare la coppia di angeli che, come attestano concordemente la copia del Costantini e le descrizioni degli scrittori citati, doveva apparire, a fianco del santo eremitano, nella metà di destra dell'ancona. Ora proprio in uno dei due angeli che nella copia di Città di Castello si vedono in quel punto, in quello accostato al Santo, aveva il Fischel sorpreso la replica della figura della Galleria di Brescia! Mancandogli, per quest'ultima, la conferma dei disegni di Raffaello, fosse pure degli studi dei particolari, restava dunque a lui come primo e unico termine di confronto, la copia che fu commessa espressamente a Ermenegildo Costantini per la chiesa di S. Agostino quando la tavola di Raffaello, già malconcia per i danni recatile da un terremoto, fu tolta di là e venduta dagli eremitani a Pio VI, e, segata dapprima in due metà, poi, nella metà superiore, in altrettanti frammenti quant'erano le figure, accomodati in fine e restaurati da un pittore Ponfreni, prese, dopo tanto scempio, la via di Roma e del Vaticano. In quella copia della metà inferiore della pala, che, per le circostanze speciali in cui fu eseguita, doveva al Fischel apparire attendibile, e della cui fedeltà, ad ogni modo, non aveva, a priori, nessuna seria ragione di dubitare, l'angelo che lo interessava appare facendo quasi capolino fra il libro aperto del santo, che ne ricopre in parte la testa a sinistra, e la figura del secondo angelo, che campeggia intera, volta di profilo, all'estremità destra della scena. Era ovvio che lo studioso berlinese concludesse sostenendo, come sostenne, che se si fosse rimosso dal quadro di Brescia il fondo di colore evidentemente posticcio e ridipinto, vi si sarebbe trovato imprigionato ciò che, nello spazio corrispondente della copia, circonda e stringe d'appresso l'angelo: il libro del santo a sinistra, e il profilo dell'altro angelo a destra.

L'ipotesi lanciata dal Fischel era tale da non poter lasciare indifferente nessuno; e anche in coloro che non accoglievano a occhi chiusi la sua particolare ricostruzione ideale e grafica, non poteva non sorgere il dubbio che nello spazio ridipinto che si stendeva fra la testa e i margini del quadretto potesse pur scoprirsi qualcosa che confermasse in qualche modo la provenienza dell'angelica testa dal quadro d'altare di Città di Castello. Quel gelido e torbido fondo di piombo fuso, dall'aspetto, oserei dire, così moderno, da quadro neoclassico del primo Ottocento, che pesava intorno alla delicata immagine giovanile, degna di unirsi fraternamente alle belle donne che assistono allo *Sposalizio* Raffaellesco, quel fondo insignificante, che poteva essere quello stesso che dovette stendere il Ponfreni intorno alle figure ritagliate, a dissimularne la mutilazione, e pareva seppellire in sè il segreto e la risposta ultima del quadro, diventava ormai un incubo tormentoso, da cui bisognava liberarsi.

Come si sia svelato il mistero tutti ormai sanno. La mattina del 4 settembre il pericoloso esperimento invocato dal Fischel, desiderato da tutti, si compì improvvisamente, con una facilità che avrebbe del miracoloso se a spiegarlo non bastassero l'intervento provvidenziale di Corrado Ricci, e la mano magica di Luigi Cavenaghi. Ciò che, dopo qualche minuto pieno di una trepidazione e di un'attesa che non è eccessivo chiamar religiosa, cominciò ad

emergere di sotto lo strato di colore rimosso, è mostrato chiaramente dalla fotografia che per la prima volta pubblichiamo.

In alto, a sinistra, a una discreta distanza dalla testa dell'angelo, si vede ora una candida striscia della pagina di un libro dalla rossa rilegatura: il libro che san Nicola da Tolentino reggeva e mostrava aperto nel mezzo della pala gloriosa di Città di Castello! Ma tutto il resto dello spazio ripulito dalla mano sapiente e cauta del Cavenaghi si è riempito in modo inatteso: dietro le spalle dell'angelo si son aperte ampiamente due ali verdi, l'una delle quali, pienamente illuminata, par ora tutta ridere come un prato a primavera; l'altra, coperta in parte dal libro, e ombreggiata forse dall'alta figura del santo vicino, è tinta di un verde cupo, quasi vellutato. Il fondo della metà destra è tinto di un color d'arenaria, su cui, frammezzo a guasti e ammaccature, si distinguono oscure linee verticali e fasce più chiare: uno dei « pilastri » ricordato dal Lanzi; e nella metà di sinistra è colmato tutto da una tinta d'azzurro verdastro. È cielo? È il fondo di paese? Lo dirà il restauro definitivo a cui si spera che il quadro possa essere presto sottoposto.

Nel primo piano, adunque, oltre il frammento del libro, che non guasta affatto, per la sua giusta distanza, l'effetto della figura, non sono apparse che le due ali: ma fra quelle ali dischiuse la testa ora campeggia meravigliosamente; e tutta la figura che sembrava prima così modesta, quasi oseremo dire, così povera nel suo isolamento, s'è ora come illuminata tutta di un nuovo significato, di una insospettata nobiltà, di una inattesa espressione decorativa. Si direbbe che Raffaello diciasettenne si sia preso giuoco a sconvolgere e rovesciare tutte le nostre faticose previsioni critiche con la sua semplice logica di bellezza.

Il frammento bresciano dell'ancona di Città di Castello può dunque giovare, in primo luogo, a modificare l'idea che, sul fondamento malsicuro di una copia settecentesca, potevamo farci finora della composizione originaria; può guidare gli studiosi a una ricostruzione diversa di quella che il Fischel stesso aveva tentato, integrando la copia dipinta col disegno generale di Lille. La copia del Costantini si dimostra ora fallace; e si poteva, del resto, intuire anche prima d'ora che tale dovesse essere necessariamente, quando si fosse tenuto conto, come prontamente fece osservare Corrado Ricci, che trattasi di una copia ridotta, che ritrasse le sole figure inferiori di S. Nicolò e degli angeli. Mentre Raffaello potè, come appare ora dal frammento bresciano, e come del resto era richiesto dal suo chiaro, equilibrato senso della composizione, disporre senza affastellamento e sovrapposizioni, anzi con intervalli interposti, quelle quattro figure che dovevano equilibrare in basso, con una larga base, le tre figure superiori dell'Eterno, della Vergine e di S. Agostino incoronanti dal cielo il santo, il copista, che soppresse la scena celeste della triplice incoronazione, ossia metà dell'altezza del quadro, fu forzato, per non mutare le svelte proporzioni rettangolari della pala in altre tozze e quadrate, a sopprimere gli intervalli fra le figure, a portarle anzi quant'era possibile a toccarsi e a coprirsi.

Ma ben più viva e larga è forse la luce che il prezioso frammento che è ora vanto di Brescia potrà, insieme ai frammenti di Napoli, gettare su gli studi dell'educazione artistica di Raffaello, su la collaborazione di Evangelista da Pian di Meleto, sopra l'influenza che su l'arte giovanile di Raffaello si contendono, intorno al 1500, Timoteo Viti e il Perugino.



Fot. Anderson.

RAFFAELLO. - **Padre Eterno.**
Frammento dell'**Incoronazione di san Nicola da Tolentino** già in Città di Castello.
Museo di *Napoli*.

Ma noi, che quei nobili problemi possiamo appena enumerare, ci appa ghiamo ora di gioire semplicemente dell'opera bella che, accanto al piccolo *Cristo benedicente* del tempo Peruginesco, giovanile ancora, ma concepito e modellato con così matura sapienza, è venuto a recare, nella nostra Pinacoteca tutto il profumo del primo fiore d'arte di Raffaello, tutta la freschezza della sua adolescenza sognatrice. Non è, è vero, che il frammento incompleto di una figura secondaria, di un accessorio, quasi, della sua prima solenne pittura d'altare: ma appunto perciò è tanto più bello e stupefacente rifarsi da qui, da questa immagine così ingenua, a misurare la rapida via d'ascesa percorsa da quello spirito prodigioso che dieci anni dopo, nutrito già del succo più vivo di tutta l'arte italiana, riuscirà, su le pareti della Stanza della Segnatura, a tradurre in melodiosa ed eterna musica di linee e di forme un così vasto pensiero, e nella divina *Madonna di S. Sisto* giungerà a darci il brivido dell'infinito.

GIULIO ZAPPA.

III.

DI DUE TAVOLE DI RAFFAELLO RINVENUTE NELLA PINACOTECA DEL MUSEO DI NAPOLI

Il grande frammento della Pala d'altare dipinto da Raffaello per la Chiesa di S. Agostino in Città di Castello era presentemente attribuito alla Scuola del Perugino ed esposto accanto ad altro quadro del maestro umbro. L'attribuzione era giusta, sebbene non si sapesse che l'alunno cui era dovuto fosse il giovanissimo Raffaello.

Esso misura m. 1.12 di altezza per 0.75 di larghezza; ha uno spessore medio di cm. 0.020; si compone di tre tavole presso che eguali unite per lungo e la preparazione di gesso è fatta su tela piuttosto grossa. Il Padre Eterno, rappresentato più che dalla cintola in sù, è in una mandorla di color gialletto dorato con forte ombra bruna, sul cui giro si librano, dall'uno e dall'altro lato, le qualità dei Serafini superstiti dalle molte ali verde-scure, verdi e verdichiare, tutte lumeggiate di giallo. La corona che egli tiene con la punta delle dita è liliata e ornata di topazi e rubini. Ha aureola d'oro a doppio giro intorno al capo tutta internamente filettata di sottile trama d'oro qua e là scomparsa, mentre dalle sue spalle una fitta raggiera d'oro va a raggiungere l'interno della mandorla in cui esso è chiuso. Sotto questo trasparente velo si arrotondano le linee scure di un arco e s'intravedono i grotteschi d'un verde chiaro che accompagnano superiormente la curva dell'arco. I capelli del Padre Eterno sono biondi filettati di bianco, gli occhi assai scuri sotto le palpebre abbassate, la tunica marrone-scuro, il manto rosso chiaro, il fondo, dove esso

appare, d'un azzurro tenero e distrutto. Le tre tavole hanno fatto gobba e, mal commesse, mostrano due lunghe striscie di restauro lungo le commessure: sottile e meno grave quella a sinistra che impegna solo mediocremente il disegno delle dita della mano dritta, più larga e dolorosa quella di destra, sebbene si arresti al terzo dito della mano sinistra e a parte del suo dorso. Lungo questa linea sono di pessimo restauro i quattro raggi che partono di sulla tempia sinistra con ogni cosa che è sottoposta ad essi, e quasi tutto il tratto in ombra dei capelli, dell'orecchio, della gota e della barba da quel lato, oltre le tre dita della mano sino alla seconda falange e un piccolo tratto del dito di essa, che naturalmente non permise di lasciar priva di restauro la parte del dorso più vicina. Il resto è in discreto stato di conservazione e permette di seguir bene l'opera della mano giovanile del Maestro.

Il frammento minore rappresentante il busto della Vergine che tendeva la corona ed era a dritta del Padre Eterno è stato rinvenuto da questa Direzione solo testè in uno dei depositi del Museo, dove dal recente ordinamento della Pinacoteca era stato relegato.

La tavola misura cm. 0.51 per 0.41 di larghezza ed ha uno spessore di cm. 0.010. Essa misura quindi dieci mm. meno dell'altra, ma mostra chiaramente di essere stata scemata di parti troppo corrose e rovinate, nel tempo in cui fu rinforzata con una grossa tavola dello spessore di 0.020 cm., ora spaccatasi in tre parti nel senso della larghezza, sulla quale fu apposto il suggello rosso col consueto « di regia proprietà » e il giglio borbonico. La Vergine è in atto di tendere verso destra una eguale corona liliata e gemmata, mentre inchina dolcemente il capo a dritta con occhi socchiusi. Ne resta presentemente il busto poco più in giù della cintola, col braccio destro solo in parte, la mano e metà della corona, mentre manca quasi interamente il braccio sinistro, di cui, quindi, la tavola non ci aiuta a conoscere il movimento. La testa è coperta di un manto azzurro orlato di palmette d'oro, da cui spuntano i capelli biondi divisi accuratamente sulla fronte. Il manto scende listato finemente d'oro sulle spalle e sulla veste, che è rossa ed ha ricami d'oro sul petto, scoperto un poco più su che il nascimento del seno. Dietro il capo è l'arco, la cui linea principale scende poco più innanzi del profilo del volto, mentre sulla linea superiore sono i grotteschi verdi dorati eguali a quelli che nell'altro frammento, sono dietro il capo del Padre Eterno. L'arco imposta su un grande cornicione aggettante dal pilastro, che sporge con le sue forti linee all'altezza della bocca della Vergine, lasciando apparire sotto di esso l'azzurro. I restauri non sono ancor tutti visibili, ma non sono molti. Solo pel lungo le due tavole di cui si compone il frammento, essendosi aperte, richiesero d'esser congiunte e che un restauro pittorico fosse condotto lungo tutta la linea di congiunzione.

Queste le due tavole, nè alcun dubbio può essere che la seconda si ri congiunga alla prima e faccia parte della grande pala del Raffaello. La preparazione della tavola mostra anch'essa la grossa tela che è nell'altra e mentre disegno, atteggiamento ed ogni altro particolare rispondono al disegno originale di Raffaello pubblicato dal Fischel, le linee interrotte della tavola con la Vergine mostrano chiaramente di unirsi a quelle del più grande frammento L'arco, infatti, che è dietro il capo della Vergine, si unisce perfettamente alla linea di quello che scende di dietro il capo del Padre Eterno dell'altra tavola: i grotteschi sono anche qui, come nell'altro, al di sopra dell'arco similissimi tra loro. Ma vi è di più, chè l'esame diligente dell'uno e dell'altro frammento



RAFFAELLO. — **La Vergine.**
Frammento dell'**Incoronazione** di san Nicola da Tolentino.
Napoli, Museo Nazionale.



RAFFAELLO. — **Il Padre Eterno e la Vergine.**
Frammenti ricongiunti dell' **Incoronazione di san Nicola da Tolentino.**
Napoli, Museo Nazionale.

mostrano, non ostante che accuratamente cancellate, le tracce di parti divise quando i pezzi furono disgiunti ma ancor perfettamente combacianti fra loro. Mentre, in fatto, nel frammento del Padre Eterno, è la testa d'uno dei Serafini, le molteplici ali di esso s'intravvedono nel lato dritto della tavola della Madonna insieme con la linea della mandorla anch'essa accuratamente cancellata. L'una e le altre sono chiarissime nella fotografia della Vergine E mentre questo ultimo frammento mostra una parte della corona che la Vergine tende verso destra, la tavola del Padre Eterno mostra il resto della corona, così come a dritta mostra le tracce dell'altra che, da quel lato, tendeva il Sant'Agostino.

Da queste osservazioni di fatto scaturiscono alcune modificazioni da apportare in qualche parte della ricostruzione che il Fischel fa dell'opera di Raffaello e additano qualche variante portata da lui al disegno originario nell'esecuzione dell'opera. L'arco poggia, come abbiamo detto, sopra un pilastro con forte cornicione aggettante all'altezza delle labbra della Vergine, e questa, chinata più innanzi, col suo capo gentile rompe per l'appunto le linee dell'arco dove esso poggia sulla cornice, mentre la corona che essa ha nella dritta, tocca con la punta gemmata centrale, l'ala del Serafino e invade con l'altra punta la linea della mandorla in cui il Padre Eterno è chiuso. Egualmente dovette essere dell'altra figura e dell'altra corona che, però, fu portata da Raffaello leggermente più in basso che non quella della Vergine, con pensiero che facilmente si comprende.

Sulle vicende che portarono le due tavole in questa R. Pinacoteca del Museo di Napoli, occorre anche modificare in qualche parte le notizie date dal Fischel, secondo le quali esse sarebbero andate a finire in Ghetto e di lì restituite da un pio soldato a un sacro luogo e più specialmente a S. Luigi dei Francesi, donde sarebbero esulate in Napoli. Da S. Luigi dei Francesi non vennero solo nella Pinacoteca di Napoli quelle due tavole, ma molte opere che ivi evidentemente aveva ammassate la Repubblica Francese come altre altrove. Vennero qui insieme con quelle dai Francesi portate via da Napoli e ricuperate dal Venuti ivi espressamente inviato, insieme con altre acquistate da altri Francesi in Napoli ed in Roma, con altre cavate da magazzini di deposito di quella città, con quanto insomma i messi di Ferdinando IV presero e portarono via da S. Luigi dei Francesi come d'altronde in nome del loro re, amico e sostegno non piccolo di Pio VI, senza guardar troppo pel sottile e di cui non pochi pezzi furono costretti più tardi a restituire ed altri non vollero.

Così le due tavole vennero nella Pinacoteca di Francavilla e di là nel Museo di Napoli, secondo la notizia primamente datane, pel frammento del Padre Eterno, dal De Rinaldis. In quanto all'altro della Vergine, ora rinvenuto da questa Direzione, nei depositi, è indicato nell'Inventario di Francavilla (a. 1802): « Testa di una Madonna, in tavola del '500 » sotto la rubrica dei « Quadri estratti da S. Luigi dei Francesi ». Nell'inventario Arditi (del 1821) esso è descritto al n. 11015: « Quadro in tavola alto palmo uno ed once cinque, largo palmo uno ed once sette, rappresentante la Vergine col manto torchino e corona nella destra mano, d'incognito ». Nell'inventario S. Giorgio (1852): « Tavola di palmi due per uno e mezzo con la SS. Vergine, che ha una corona nelle mani: di scuola fiorentina (!); pare del Pinturicchio (!!) ». Nell'inventario generale presente e nelle tavole del Sannazzaro: tav. di m. 0,48 × 0,40; « Testa della Vergine: Scuola Toscana », donde passò recentemente addirittura ai depositi.

E ciò mentre il mirabile intuito del nostro Cavalcaselle, ravvicinando i due frammenti senza altro soccorso che la grande conoscenza e la grande perizia sua, aveva stabiliti i punti fondamentali che la ricerca paziente del Fischel e il suo amoroso studio dei disegni di Raffaello hanno confermato: 1° le due tavole essere della stessa mano; 2° appartenere ed essere i due superstiti frammenti d'un quadro d'altare; 3° essere d'un alunno della Scuola del Perugino che « modificava il suo stile avvicinandolo ad una maniera raffaellesca più viva e moderna ». Ma quell'alunno del Perugino « che modificava lo stile ad una maniera raffaellesca » non era che lo stesso Raffaello: ecco solo quello che non seppero dire a quel nobile studioso le due tavole del Museo di Napoli. Vanno ora definitivamente ricongiunti i due frammenti? Nello esperimento provvisorio da me fattone io credo che la impressione ne sarebbe solenne, e sufficiente a dare un'idea dell'insieme o, quanto meno, della parte alta di questa prima fra le grandi opere della mano di Raffaello: nuovo argomento di orgoglio di questa R. Pinacoteca e di questo Museo.

Vittorio Spinazzola.



Fot. del Ministero dell'Istruzione.

Federico Barocci — **Madonna di Cagli.**

LA MADONNA DI CAGLI, DI FEDERICO BAROCCI.

Nella chiesa di S. Francesco di Cagli e precisamente a destra, sull'altare della Misericordia, si trovava una grande tela centinata, larga 1,81, alta 2,97, nella quale Federico Barocci aveva dipinto ad olio la Madonna col Bambino in una gloria d'angeli, e, in basso, sant'Elisabetta con san Giovannino a destra; san Geronzio vescovo, protettore di Cagli, e san Francesco d'Assisi a sinistra.

L. Bonfatti, parlando d'essa, nel 1844, lo proclamava *bellissimo* (1).

Ora, essendo tale dipinto di giuspatronato della famiglia Felici-Giunchi d'Urbino, questa, per riaverlo, nel 1890 citò in giudizio l'Amministrazione del Fondo Culto, proprietaria dell'ex-convento di San Francesco e dell'annessa chiesa, in cui il quadro trovavasi; e, in base a sentenza della Corte d'Appello di Ancona, il Ricevitore del Registro di Cagli, l'8 giugno 1891, ne fece regolare consegna al sig. Federico Felici-Giunchi di Urbino (2).

Per parecchi anni non s'ebbero del cospicuo dipinto altre notizie. Nemmeno se ne fece motto, non foss'altro per lamentarne la perdita da parte della graziosa cittadina marchigiana, nell'*Elenco dei monumenti e degli oggetti d'arte esistenti nella città di Cagli*, pubblicato appena sei anni dopo (3).

Il quadro era intanto passato in proprietà della contessa Desiderata Baizini vedova del conte Buglione di Monale, presso la quale il Direttore Generale delle Antichità e Belle Arti, comm. Corrado Ricci, ebbe a vederlo nello scorso maggio. E ne trattò l'acquisto, approvato, sopra parere del Consiglio Superiore, dal Ministro dell'Istruzione.

La riproduzione che ne diamo ci dispensa da qualsiasi descrizione. Solo diremo che l'opera, che un ricordo manoscritto della Civica Biblioteca di Cagli, designa come eseguita nell'anno 1590, è una delle più larghe di composizione, fresche d'esecuzione, armoniche di colorito: colorito dolce e forte ad un tempo, senza eccessi di carmini. Alcuni elementi di questi quadri hanno riscontro in altri dipinti anteriori e posteriori del Barocci: la Madonna col Putto si rivede nel quadro del Rosario di Senigallia; il santo Vescovo ricorda il sant'Antonio Abate della Madonna di Fossombrone passata al Louvre; uno degli angeletti riappare, in senso inverso, nella Madonna del Popolo già in Arezzo, ora negli Uffizi; infine, il gruppo della santa Elisabetta con san Giovannino è simile a quello delle due stesse figure che si scorge in un quadro, da forse due secoli quasi distrutto dal fuoco, ora nel depositorio degli stessi Uffizi. Ma, ripetiamo, il dipinto ora acquistato dal Governo non è per bellezza secondo a nessuno dell'insigne maestro.

(1) *Memorie originali italiane risguardanti le Belle Arti*, Serie V (Bologna, 1844), pag. 90.

(2) Comunicazione del Municipio di Cagli.

(3) *Regolamenti di polizia urbana, d'igiene, di ornato pubblico e di pulizia rurale del Municipio di Cagli* (Ivi, 1897).

GRUPPO IN LEGNO A SAN POLO DEI CAVALIERI [1].



La statua in legno, qui riprodotta, rappresentante una Madonna seduta col Bambino in braccio, fu rinvenuta nel campanile di S. Polo dei Cavalieri, abbandonata al deterioramento e coperta di polvere secolare. Essa è alta m. 1,22, scolpita in legno internamente vuoto. Sul legno è applicata della tela, con uno strato di gesso sopra.

Della policromia si vedono ancora traccie sul vestito del Bambino.

Questo modo di procedere è antichissimo; era già in uso presso gli Egizi e fu adottato durante tutto il medio-evo. Si adoperava la tela o il cuoio per impedire che si spezzasse il legno in caso di incurvazione e come base per il gesso, che, applicato direttamente sul legno, sarebbe più facilmente caduto. Il gesso poi serviva, a sua volta, come preparazione per la doratura e la policromia.

Le statue erano costruite vuote, perchè più sottile era il legno, più la tela incollata sopra gl'impediva di muoversi.

Tutto fa credere, che l'opera rimonti alla prima metà del XIII secolo, epoca in cui in Italia l'arte della scultura figurale era decaduta, finchè Nicola da Pisa iniziò una nuova gloriosa epoca della scultura italiana.

La statua di S. Polo offre una bellezza artistica, che nell'arte indigena, in quei tempi, invano si cerca.

Non si trova nessun edificio a S. Polo, che rimonti al XIII secolo; soltanto nella sagristia della chiesa parrocchiale, si conserva un capitello di stile romanico. Ma è certa la tradizione che nel medio-evo ivi abbia esistito un convento di Benedettini, e questa circostanza contribuirà certamente per risolvere la questione della provenienza della Madonna.

Se la statua non ricorda un'arte italiana, essa ricorda l'arte nordica; non credo però, che sia arte tedesca; perchè l'arte tedesca di quest'epoca è ancora più severa, e il tipo del viso della Madonna offrirebbe un aspetto meno bello e più irregolare.

La relativa eleganza, il sentimento di stile classico, come la bella testa della Vergine ricordano piuttosto l'arte francese. Questo concorda perfettamente col fatto, che erano i Benedittini che avevano curata l'arte religiosa in Francia, e che avevano trasportato la loro scuola anche nei monasteri d'Italia.

Per decidere, se la statua sia fatta in Italia dagli allievi dei Benedittini o importata dalla Francia, occorrerebbero ulteriori e più ampie ricerche; ma è una questione secondaria, perchè secondo ogni probabilità la Vergine deriva dall'arte francese.

Mi sia permesso di aggiungere qualche parola in riguardo all'impressione puramente artistica dell'opera. A prima vista si osserva, che il Bambino è un

1) MURATORI, *Antiquitates Italicae med. aevi*, T. II, p. 367-387, dissertatio XXIV. — BERTHELOT, *Introduction à la Chimie des Anciens*. — HERACLIUS, lib. III, cap XXIV — THEOPHILUS PRESBYTER, *Schedula diversarum Artium*, cap. XIX. — CENNINO CENNINI, etc.

lavoro inferiore a quello della Madonna, e che non risponde alla perfetta composizione dell'intero gruppo. Si vede poi, che la mano destra della Madonna, (quella sinistra manca) è troppo grande. Se sia stata bene scolpita, non si può più costatare, poichè manca il gesso, che copriva il legno. Osservasi inoltre, che la testa della Madonna è un po' troppo grande in proporzione del sottile suo corpo ma quest'ultima circostanza dipende piuttosto dai gusti del tempo.



S. Polo dei Cavalieri (Roma) Madonna di legno.

La inferiorità artistica del Bambino, invece, mi sembra di provare, che esso non fu fatto dal maestro stesso, che ideò l'intero gruppo e che ha modellato la Vergine, ma da un allievo.

Parlando delle bellezze dell'opera, vorrei richiamare anzitutto l'attenzione sulla testa della Vergine, la cui bellezza è veramente ragguardevole. Essa ricorda i migliori antichi e fa prevedere il rinascimento. Mostrando uno stile veramente classico, pure è di un'individualità finissima e di una verità impressionante. L'espressione è seria e solenne, e fa pensare alla « Mater dolorosa ».

In una parola, è il vero spirito d'arte, che domina in questo viso, spirito che ha dominato in tutti i grandi periodi, e che parlerà sempre all'anima dell'umanità.

Anche la concezione dell'intero gruppo è bene indovinata, con molto sentimento architettonico, benchè per il nostro gusto un po' troppo severo. I vestiti sono modellati con un senso delicato, e le pieghe ben distribuite.



S. Polo dei Cavalieri (Roma) — Madonna di legno.

Per concludere, credo si possa dire, che il valore della statua di S. Polo consiste:

1° nella rarità nel Lazio di un'opera di tal genere del XIII secolo, ben poche statue di legno essendosi, per la loro fragilità conservate;

2° nel ritenere, come nuova prova, che un'arte nordica nel XIII secolo si è infiltrata in Italia;

3° non soltanto in un valore storico della statua, ma anche in quello grandemente artistico, di un'arte così fina, come lo mostra la testa della Vergine, straordinaria in quell'epoca primitiva.

EBECHARD EGE.

ANTICHITÀ BARBARICHE SCOPERTE A BOLSENA.



tergo della storica ed antichissima chiesa di S. Cristina in Bolsena esisteva, fino al decorso anno, un piccolo spazio di terreno libero, una specie di piazzetta di forma approssimativamente rettangolare e un po' in pendio, limitata dall'abside della chiesa, da poche case di contadini, dalla strada pubblica e da un greppo sulla parte più alta, sotto di cui molti anni or sono fu scoperta una tomba a camera. Su tale terreno affioravano dei ruderi di muri di epoca non bene determinabile, e si vedevano sparsi qua e là grandi massi e lastroni interi o rotti di tufo e nenfro squadrati con cura, i quali facevano giustamente supporre che ivi nei tempi antichi sorgesse un importante edificio. Tale credenza trovava una conferma oltrechè sull'importanza storica e topografica di quel sito, ben noto per la chiesa e le sottostanti catacombe di S. Cristina, nei ruderi e nei frammenti antichi incorporati nelle casette vicine. Non si può però stabilire allo stato delle ricerche se si trattasse di un tempio, come crede il popolino, o di altro edificio pubblico.

Il negoziante sig. Filippo Gentili appunto alla fine di marzo dell'anno scorso, avendo acquistato detto terreno per fabbricarvi una sua casa, attendeva a ridurlo piano per iniziare il lavoro di fondazione; quando — come era da prevedere — apparvero segni tali da richiedere l'intervento della nostra Regia Soprintendenza per esplorare convenientemente il sito.

All'inizio di detti lavori, verso la parte centrale della piazzetta e a poca profondità, fu scoperta una prima tomba d'individuo adulto inumato, costituita da una cassa di nenfro in due pezzi, spostati e senza copertura per effetto di antica devastazione (fig. 1). Tale tomba (1) fu fatta esplorare appena scoperta dal solerte ispettore onorario del luogo ing. Leoncini, dal quale appresi che vi erano stati trovati frammisti a molta terra pochi avanzi di ossa spettanti allo scheletro di un adulto disteso supino e con i piedi rivolti ad oriente. Quando io ebbi incarico di recarmi sul posto, alcuni giorni dopo la scoperta, potetti ancora constatare la posizione di tale cassa fra due muri a grandi massi, dei quali quello presso alla testata della tomba quasi certamente rimaneggiato o rifatto in tempi tardi con materiali antichi; mentre l'altro parallelo al primo, presso ai piedi, più omogeneo e di struttura più regolare poteva anche essere originario. Poco lontano da tale tomba erano anche apparsi nel terreno due rocchi di colonne, che però non erano stati scavati fino al mio arrivo.

Intorno al carattere e all'epoca della tomba messa in luce non poteva cadere alcun dubbio. Essa per le proporzioni e la struttura della cassa e per

(1) M. 1,70 × 0,53.

la posizione dello scheletro fu giudicata del periodo barbarico, di poco posteriore a Giustiniano (sec. VI d. C.); e sapendo per esperienza personale che siffatte tombe, stabilite con preferenza fra i ruderi di vecchi edifici dell'età



Fig. 1. — *Bolsena.* Tomba barbarica a cassone fra i ruderi di un antico edificio presso S. Cristina.

classica, non si trovano mai isolate, ma a gruppi più o meno estesi, da costituire talvolta dei veri sepolcreti (1), credetti opportuno — per lo scopo della mia missione — di estendere le indagini alle altre possibili tombe che potevano essere nelle vicinanze della prima. Feci pertanto saggiare tutto il terreno libero

(1) Come nel Tempio etrusco-romano di Fiesole in corso di esplorazione.

all'intorno, e ben presto ebbi la conferma della presenza di altre tombe e di altri rocchi di colonne, che erano stati disposti intenzionalmente intorno ad esse con la stessa funzione sacrale dei cippi, per delimitare e circoscrivere l'area



Fig. 2. *Bolsena.* Tombe barbariche abbinate, avanti l'esplorazione, e rocchi di colonne con funzione di cippi funerari.

consacrata del sepolcro. Per tale fatto e per altre circostanze che farò rilevare nel corso di questa breve relazione, il gruppo di sepolcri barbarici scoperto a Bolsena, sebbene non molto esteso, presenta uno speciale interesse archeologico.

Sotto la prima tomba formata di due massi di nenfro accostati ed incavati a cassone ve n'era un'altra, ma di struttura differente, simile cioè alla maggior parte delle tombe di questo periodo scoperte in molti luoghi dell'antica

Etruria e anche in altre parti d'Italia (1). Consisteva anch'essa in una specie di cassa, ma formata di lastroni di tufo uniti fra di loro con calce, e pavimentata con embrici piani a margini rialzati disposti senza calce sul terreno battuto.



Fig. 3. — *Bolsena.* Tombe barbariche abbinate, dopo l'esplorazione, e rocchi di colonne con funzione di cippi funerari.

Essa aveva approssimativamente le stesse dimensioni (2), e conteneva solo lo scheletro in gran parte disfatto di un individuo adulto. Era contrassegnata da un gran rocchio di colonna di nenfro liscia (3) posto presso l'angolo sud-occidentale.

(1) Ferento, Fiesole, Firenze, Nocera Umbra, Castel Trosino, Torino, ec.

(2) M. 1,74 × 0,37 × 0,62.

(3) Alto m. 0,40, diam. m. 0,95.

Poco distante da queste due tombe sovrapposte, ne furono scoperte altre due, abbinate, verso oriente, più ricche e più importanti delle prime. Anche esse erano circondate da tre rocchi di colonne lisce di nenfro con [illegible]



Fig. 4. *Bolsena*. Tomba barbarica con scheletro forse di donna.

drangolare d'innesto nel centro (1); due di essi posti a m. 0,45 circa verso nord dalla parete interna della tomba di sinistra più ricca, e il terzo simile ai precedenti era posto fra le due tombe dal lato occidentale (v. fig. 2). La struttura di questi due sepolcri era simile: consistevano in due cassoni uguali rastremati (2), formati da tre lastroni di nenfro (3) sui lati più lunghi esterni, da due

(1) Alti m. 0,35, diam. m. 0,75.

(2) Lunghi m. 1,75, larghi alla testa m. 0,55 e ai piedi m. 0,38 e profondi m. 0,46.

(3) M. 0,75 × 0,65 × 0,62 × 0,16.

più grandi nella parete mediana e da uno solo per ogni lato breve. Il fondo era ricoperto da piccoli frammenti poligonali e irregolari di lastra di marmo sottile (breccia) (v. fig. 3). La copertura consisteva di tre lastroni di nenfro per ognuno.

Queste due tombe furono trovate conservatissime nella struttura esterna, ma la terra penetratavi con le acque attraverso le commessure della copertura aveva interamente ricoperto le ossa degli scheletri diventate friabilissime a cagione dell'umidità. Ciò nonostante in quella a destra fu possibile di fotografare all'atto dell'apertura lo scheletro presumibilmente di donna (cfr. fig. 4), disteso supino con le braccia lungo i fianchi e bene orientato. Le ossa però si disfecero in minutissimi frantumi appena vennero toccati dagli operai. Sotto la testa del cadavere furono notati alcuni pezzi di mattoni disposti a guisa di guancialetto. La tomba non conteneva oggetti di corredo funebre, se si eccettua uno specillo di bronzo lungo m. 0,17 con netta-orecchie, raccolto sul petto del cadavere. Tale oggetto del mondo muliebre e la struttura dello scheletro dal largo bacino, ci fecero avvertiti che questa tomba accoglieva le spoglie mortali di una donna.

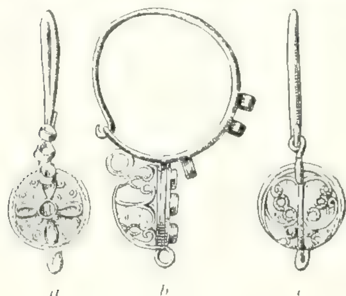


Fig. 5. — *Bolsena*. Orecchini d'oro a filigrana trovati in una tomba barbarica.

L'altra di sinistra invece, trovata quasi interamente ricolma di terra, non conservava che pochi avanzi dello scheletro. Essa però era molto più ricca dell'altra, come si può rilevare dai seguenti oggetti del corredo funebre che vi furono raccolti:

a) Sul lato sinistro del cranio, quasi totalmente disfatto: due orecchini d'uso, d'oro di buona lega, simili, risultanti di un arco a verghetta piena tondeggiante del diametro medio di circa 0,018, con l'estremità superiore ripiegata ad uncino e l'inferiore ad anello per potersi chiudere, e di una mezza sfera traforata con girali a filigrana sulla parte anteriore convessa, e forse in origine con applicazioni a smalto sulla parte posteriore liscia e discoide, unita all'arco a guisa di pendente per mezzo di saldatura. Intorno al detto arco inoltre si notano tre campanelline laminate, e una quarta a bastoncello sotto il pendente semisferico alle quali probabilmente erano assicurati grani variopinti di pasta vitrea (v. fig. 5, *a* faccia posteriore, *b* lato, *c* faccia anteriore) (1).

b) Sul fianco sinistro: due lame di coltello di ferro ad un sol taglio, con appendice da inserire nel manico, corrose ed incrostate di ossido e in parte frammentarie. Esse erano chiuse in origine in vagine di cuoio, di cui è rimasta qualche traccia. Lunghe rispettivamente mm. 155 e 120 (fig. 6).

c) A destra dell'addome: armilla di br. a bastoncello pieno, aperta sul davanti, con ingrossamento a losanga decorato con doppia linea di puntini a zig-zag (v. fig. 7). Diam massimo 0,050. Rotta in due pezzi.

(1) Orecchini similari formati da un cerchio d'oro a verghetta e da una semisfera traforata a giorno furono scoperti nella vasta necropoli barbarica di Castel Trosino: Mengarelli, *Necropoli di Castel Trosino* in *Mon. dei Lincei*, XII, tav. VI, 8; VIII, 7; X, 4; XIV, 1, 3, 10. Altri due orecchini dello stesso tipo furono scoperti recentemente insieme con varie altre oreficerie nelle vicinanze di Torino. Rizzo, *Scoperta di antichità barbariche presso Torino* in *Not. Sc.*, 1910, p. 194-5. Fuori d'Italia, notevoli per somiglianza tecnica e stilistica gli orecchini conservati nel Museo di Budapest: Venturi, *Storia dell'arte italiana*, II, p. 69, fig. 57.

d) Sul petto e sull'addome: molti grani di una collana, composta di elementi varî. Vi predominano perline, anelletti e piccoli coni di pasta vitrea gialli o bleu, tubetti di vetro azzurrognoli con costola rilevata a spirale, altri di pasta vitrea variegati, alcuni anelli più grandi di pasta vitrea ricoperti da un forte strato di smalto giallo, e quattro o cinque frammenti di ambra di forme non bene determinate, bucati verticalmente per essere infilati (figura 8) (1).

Fu anche raccolto insieme con i grani della collana una piccola monetina di bronzo del periodo costantiniano, forata per essere appesa, ma non sicuramente identificabile a causa del cattivo stato di conservazione.

Questa collana deve considerarsi come un adornamento assai umile, tenuto conto della varietà degli elementi di cui è composta. Peculiare è però la monetina da appendersi, che ho riscontrato anche recentemente in una tomba del sepolcreto barbarico fiesolano dello stesso periodo, la quale ha fornito un dato cronologico importantissimo per fissare il tempo di siffatte sepolture (2).

e) Tre spilli di br. a capocchia sferica ottenuta con la fusione, frammentari, lunghi rispettivamente 0.055, 0.052, 0.050 (fig. 9) (3).

f) Specillo di br. frammentario con l'estremità a spirale desinente a netta-orecchie, lungh. 0.108 (fig. 9).

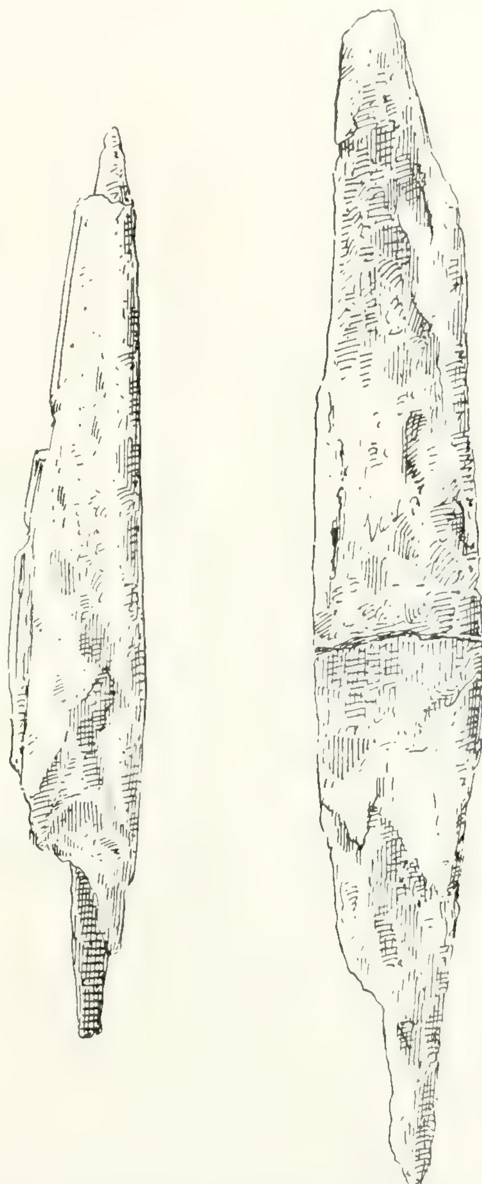


Fig. 6. - *Bolsena*. Lame di coltelli di ferro rinvenute in una tomba barbarica.

(1) È probabile che tutti o parecchi di tali elementi siano relitti di depositi funebri antichissimi, paleoetruschi della stessa regione, ricercati e manomessi per appropriarsi degli oggetti preziosi.

(2) Anche nella necropoli barbarica di Castel Trosino fu notato frequentemente l'uso di arricchire le collane dei morti con monetine antiche bucate presso l'orlo, Cfr. MENGARELLI, *o. c.*, p. 183 segg.

(3) Singolarissimi sono anche gli spilli a capocchia sferica raccolti frequentemente in tombe di questo periodo. Essi sono per lo più di bronzo, come questi di Bolsena e diversi altri provenienti dalla citata necropoli di Castel Trosino. Ma qualche volta erano anche di argento: cfr. in *Not. Sc.*, 1907, fasc. 12°, relazione di A. Pasqui intorno ad una tomba barbarica fiesolana.

Tutti questi oggetti del corredo funebre trovano perfetto riscontro in quelli raccolti in gran numero dall'ing. Mengarelli nella citata necropoli di Castel Trosino. Alcuni fra di essi, peculiarissimi, denotano poi che i sepolcri delle due località così distanti fra di loro, erano stati praticati sotto l'influenza di un medesimo rito funerario. Tuttavia quali fossero le norme di un tale rito non si sa perchè, tranne rare eccezioni, le scoperte di tombe di questo periodo barbarico essendo state fatte finora quasi sempre per caso e isolatamente qua e là, molto spesso senza procedere all'esplorazione di esse con la dovuta cura e le necessarie cautele, che hanno condotto a risultati notevolissimi nei riguardi del culto e delle usanze civili per le sepolture dell'età classica, è mancato per esse il criterio dell'associazione e del confronto su larga scala, che sono i capisaldi del metodo scientifico. Noi quindi dobbiamo

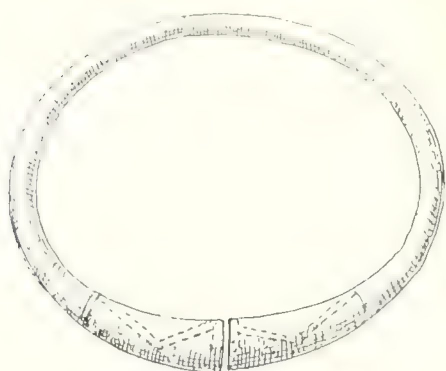


Fig. 7. — *Bolsena.* Armilla enea piena raccolta in una tomba barbarica.



Fig. 8. — *Bolsena.* Vari elementi da collana raccolti in una tomba barbarica.

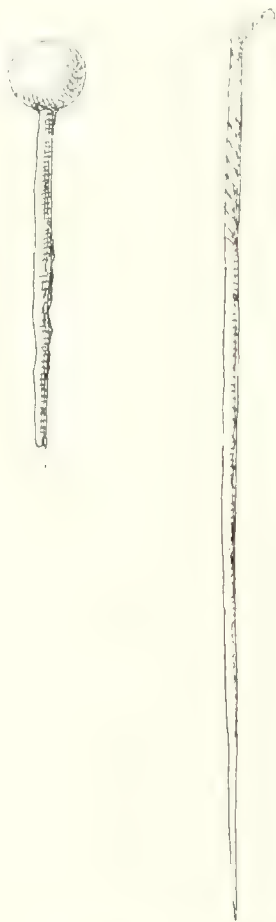


Fig. 9. — *Bolsena.* Spillo di bronzo con capocchia sferica e specillo auricolare scoperti in una tomba barbarica.

soffermarci su certe circostanze, che pur non potendo esser spiegate a pieno allo stato delle conoscenze, non possono essere generate dal caso. Ad esempio, la presenza di quella specie di stilo di br. o specillo con una delle estremità desinente a netta-orecchie, e l'altra aguzza, oggetto che si è riscontrato frequentemente in siffatte tombe e che per la sua natura si addice più tosto al corredo femminile, così del versante adriatico (Castel Trosino), come in quello tirreno (Bolsena, tombe Gentili, e in questi ultimi tempi anche a Fiesole, sepolcreto dell'alto M. E. fra i ruderi del Tempio etrusco-romano) non può essere dovuto al caso, nè ad una necessità materiale della vestizione del morto, ma forse ad una ragione di culto.

Lasciando però da parte queste supposizioni che non possono per il momento essere approfondite, possiamo affermare che la popolazione che costituì tali sepolcri era etnicamente la stessa in ogni regione d'Italia. La natura, il carattere e lo stile degli oggetti del corredo funebre, la struttura stessa delle tombe, il loro aggruppamento, la posizione del cadavere e l'orientazione sono indici sicuri della stessa fase decadente di civiltà, che si produsse e si estese in Italia tra il V e il VII sec. d. C., con le popolazioni di razza germanica che avevano invaso la nostra penisola.

Nel limitatissimo sepolcreto di Bolsena è però affatto nuova e notevole la presenza dei rocchi di colonne disposti intorno alle tombe con la stessa funzione sacrale dei cippi. Infatti non è ammissibile che quei rocchi di colonne si trovassero lì per mero caso, avendo avuto cura di constatare che essi erano stati tolti dai luoghi originari e disposti ritti nella terra intorno ai sepolcri, tutti allo stesso livello. Bisogna quindi credere che in Bolsena, dove cospicue dovevano essere ancora nel sec. VI d. C. le vestigia materiali della civiltà romana e vivi ancora i precetti della liturgia etrusca, si continuasse qualche volta dal popolo sopraggiunto l'usanza di segnare e delimitare l'area delle tombe, non con pietre funerarie di tipo speciale, ma con elementi architettonici tratti da vecchi edifici, e somiglianti nella forma esteriore ai cippi tradizionali.

Firenze, ottobre 1911.

EDOARDO GALLI.

TESTA DI TERRACOTTA DEL MUSEO CIVICO DI BOLOGNA.



IL monumento qui edito si rinvenne alla fine del 1903, demolendosi in Bologna la porta Mazzini, situata all'estremità orientale del tronco cittadino della via Emilia. Esso, dapprima, per alcuni anni, fu conservato nell'Ufficio Tecnico del Comune, ma infine nel gennaio 1911 trovò il degno suo collocamento nel Museo Civico.

Si ha una testa di terracotta (altezza cm. 18) esibente i tratti di una giovine donna; forti e violente scheggiature, purtroppo mi sembrano di recente origine, hanno deformato il grazioso profilo. Mancano infatti la punta del naso e le narici, grande parte del labbro superiore e tutto l'inferiore, la punta del mento. Ad altri danni, ma di minore entità, è andata soggetta la testa; è spezzato il contorno dell'orecchio destro, è mancante in parte il diadema posto sui capelli ed è rotto il ciuffo in cui la chioma è raccolta al disopra della nuca. Nei capelli in special modo sono conservati i residui di uno strato di latte di calce su cui, forse, doveva essere disteso il colore.

Non credo di errare nell'ammettere in questa testa una curiosa miscela di caratteri artistici diversi; accanto ad alcuni tratti di rendimento formale pienamente evoluti e liberi, ve ne sono altri che denotano quasi uno stile inceppato, asservito a convenzionali formule espressive. Così vediamo accoppiati in questa terracotta bolognese i caratteri di naturalezza e di convenzionalismo.

Quest'ultimo carattere si palesa nella riproduzione degli occhi e dei cincinni anteriori della chioma. Per queste lunghe e ritorte anella non occorre quasi che io accentui il rigore simmetrico del loro trattamento uniforme e stilizzato e della loro disposizione sulla fronte e sulle tempie (1).

Per gli occhi poi non colpisce tanto la profonda incavatura, da cui sorge il ciglio superiore con forte contrasto di ombra e di luce (tale incavatura infatti è un tratto convenzionale comune ad altre terrecotte (2); ma ciò che mi sembra singolare è l'enorme distacco tra esso ciglio e la linea sopraccigliare, distacco reso con un piano del tutto uniforme e tutt'altro che incavato e per cui l'orbita oculare apparisce a fior di pelle. Si aggiunga la linea del soprac-

(1) Pure sul collo dovevano cadere dei lunghi cincinni, come si può desumere dai loro residui.

(2) Cito, per esempio, le magnifiche terrecotte falische del Museo di Villa Giulia, esibenti figure efebiche (DEONNA, *Les statues de terre cuite dans l'antiquité. Sicile, Grande-Grèce Etrurie et Rome*, fig. 5 e 6) e le terrecotte di Luni (MILANI, *Monumenti scelti del R. Museo Archeologico di Firenze*, tav. VI).

ciglio che curveggiante delimita la regione dell'occhio dalla fronte; qui si nota una divergenza tra la maggiore curva del sopracciglio destro rispetto al sinistro.

Ma in questi tratti convenzionali vedrei l'intento del modesto coroplasta di ritrarre un determinato aspetto, il volto reale di una persona. Infatti se le ovvie, generiche convenzioni espressive si palesano negli occhi, nella sovrapposizione del ciglio superiore sull'inferiore, nel cerchiello indicante la iride e nel semplice foro indicante la pupilla, la convenzione peculiare del coroplasta si manifesta negli altri tratti degli stessi occhi, di cui ora ho fatto parola, tratti che sono validi a dare la illusione di ciò che appariva in un determinato volto umano, che esso coroplasta volle ritrarre.

Nella terracotta bolognese riconosco un ritratto; questo mi pare che evidente scaturisca, non solo da ciò che ora ho accentuato, ma anche dall'esame del contorno del volto dalle gote piene e sode, dagli zigomi un po' sporgenti che contribuivano a dare, insieme agli occhi franchi ed aperti, alla breve, carnosa bocca infossata, al naso corto e birichino, una espressione di gaiezza svelta ed arguta alla giovinetta ritratta. In tutto ciò si palesa la disinvoltura espressiva del coroplasta; ma questa disinvoltura noi la dobbiamo ammettere anche per il trattamento assai veristico delle orecchie, per quello mosso e vivace della chioma dietro il diadema, in cui la massa dei capelli, mediante rapidi, sicuri colpi di stecca, esibisce un bel contrasto tra i capelli discriminati nel mezzo e quelli laterali rialzati ad onde nel ciuffo posteriore.

Ammesso adunque che quel che di convenzionale appare a prima vista nella testa qui edita, si debba all'intento del coroplasta di ritrarre in modo illusionistico una giovinetta determinata, ed in modo esatto la sua complicata acconciatura dei capelli anteriori, sarei di avviso di vedere in essa testa il residuo di un monumento, plasmato sì in un'epoca in cui l'arte del ritratto era già da un pezzo padrona dei vari metodi di rendimento realistico delle forme, ma plasmato da una mano non intieramente iniziata a questi metodi, e perciò, per alcune parti, umile ed ingenua nell'operare.

Ciò poteva avvenire più facilmente qui, nella Gallia Cisalpina, in *Bononia*, d'onde la nostra testa è uscita alla luce. Ma possiamo fissarne con relativa esattezza l'età di esecuzione?

Purtroppo mancano, per quanto io sappia, termini precisi di confronto che ci possono venire offerti dallo schema di acconciatura. Per quante ricerche io abbia fatto, non ho potuto trovare altri monumenti che offrano l'identico tipo di cosmetica che ci è dato dalla testa bolognese (1).

La quale è certamente di epoca romana, come bene indica la naturalezza nell'espressione dei peculiari tratti del volto, il rendimento della pupilla e dell'iride.

E credo che essa, esibendo un ritratto, appartenesse ad una statua funeraria, il che verrebbe anche comprovato, a mio avviso, da ragioni topografiche. Il luogo ove sorgeva Porta Mazzini (2) è infatti discosto dalla Piazza dei Servi,

(1) I lunghi cincinni anteriori ricordano alcune teste isiache (es. REINACH S., *Recueil de têtes antiques*, t. 273). Così è da citarsi la calcedonia Tyszkiewicz esibente forse Berenice I sotto l'aspetto di Iside (FURTWAENGLER, *Die antiken Gemmen*, t. XXII, 31; v. II, p. 159).

(2) Intendo parlare della recenziore Porta Mazzini, costruita sopra una porta più antica del trecento, i cui residui sono tuttora conservati. Appartengono questi residui alla ultima cinta medioevale della città, cinta segnata nel 1250 dal podestà Isacco da Dovara, decretata nel 1291, iniziata nel 1327 e compiuta nel 1385 (GHIRARDACCI, *Historia di Bologna*, v. I, p. 111; SAVIOLI, *Annali di Bologna*, v. I, p. 284).

in cui lo Zannoni (1) poneva il limite orientale della *Bononia* romana, e ancor più da Piazza Ravegnana, ove tale limite era supposto dal Gozzadini (2). Ma la lunga via Emilia su cui s'inarcò, nell'allargamento ultimo della città medioe-



Terracotta del Museo Civico di Bologna.

vale la suddetta porta Mazzini, doveva essere fiancheggiata da monumenti sepolcrali. È noto che il *Lapidarium* del Museo bolognese si è arricchito di numerose pietre tombali iscritte, provenienti dal letto del Reno, ma originariamente esistenti lungo la via Emilia ad occidente dalla città, d'onde erano state

1) *Arcaiche abitazioni di Bologna*, p. 99, tav. I.

2) *Studi archeologico-topografici della città di Bologna* (*Atti e Memorie della R. Deputazione di Storia Patria per la Romagna*, 1868, v. VII, p. 9 e segg., p. 22).

divelte per formare un repellente alla furia del fiume (1). Così, in egual modo, la via Emilia ad oriente di *Bononia* doveva scorrere in mezzo a monumenti funebri, dei quali del resto tutte le traccie non sono andate perdute (2).



Terracotta del Museo Civico di Bologna.

Uno di questi monumenti, forse una edicola, era, così suppongo, abbellita dalla statua funebre di giovinetta e di essa statua sarebbe rimasta, come tenue residuo, la testa qui edita.

(1) *Notizie degli Scavi*, 1896, pp. 125-160; 1897, pp. 330-333; 1898, pp. 465-486; 1902, p. 532-541.

(2) Si ricordano scoperte di tombe romane presso la chiesa di S. Maria dei Servi, avvenute nel 1662 e nel 1740 (*Notizie degli Scavi*, 1892, p. 259 e segg.). Si veggano poi le iscrizioni in *C. I. L.*, XI, p. I, n. 756, n. 761. Un cippo funerario fu rinvenuto recentemente (agosto 1909) nelle fondamenta di una casa fuori Porta Mazzini; esso menziona una *Vergilia M. l. Erotium*.

Ma, e nell'uso del materiale, la terracotta, ed in una particolarità, di cui ora farò cenno, credo che si manifesti la tradizione artistica etrusca, che nella vetusta Felsina doveva aver mantenuto solide radici.

La testa bolognese si riattaccherebbe, a mio avviso, a quella produzione fittile etrusca che abbondante si esplicò nel periodo ellenistico e che continuò a vivere, con caratteri suoi particolari, non solo nelle terre etrusche (1), ma in Roma stessa sin negli ultimi tempi della repubblica (2).

Già ho notato la profonda, uniforme e recisa incavatura al di sopra del ciglio superiore, come carattere comune e proprio di tarde terrecotte etrusche. Così in alcune di queste terrecotte seriori vi è consimile indicazione della pupilla forata (3). Ma la pettinatura stessa della giovinetta ci fa ricordare la pettinatura di moda in tarde opere di coroplastica etrusca. Il diadema imposto sulla nostra testa è infatti comune, come elemento speciale di acconciatura, a parecchie figure femminili. Cito quella di Thanunia Seianti (Museo Britannico) (4), quella di Larthia Seianti (Museo di Firenze) (5), quella di divinità seduta (Palazzo dei Conservatori a Roma) (6).

In queste teste matronali nella fronte i capelli ondulati vengono dipartiti e raccolti all'indietro; nella testa nostra, con maggior vaghezza ed in modo più raffinato o più consono alla tenera età della giovinetta ritratta, questi capelli vengono suddivisi in otto lunghi cincinni.

Se, delle opere ora citate, appartengono al 2° secolo a. C., la prima e la seconda, al 1° secolo la terza, la testa qui edita ben può essere stata eseguita in età contemporanea a quest'ultima opera. E, a tal proposito, noto che la forte e pianeggiante distanza tra ciglio e sopracciglio nella testa bolognese è un particolare che, tuttavia non così accentuato, si riscontra nelle teste di terrecotte di via S. Gregorio a Roma ed in altra ancor minore nelle anteriori terrecotte di Luni.

Così si può dare, a mio avviso, una soddisfacente spiegazione del carattere misto di convenzione e di naturalismo, proprio di un'arte modesta e provinciale, che, d'altro lato, aveva una lunga tradizione di vita. Pertanto credo giustificato definire la testa qui edita come un prodotto fittile etrusco-romano.

Pericle Ducati.

(1) Notissime sono le terrecotte di Luni e di Telamone del Museo di Firenze; si aggiungano quelle di Civitalba (Marche) del Museo di Bologna. Di recente rinvenimento (giugno 1911) sono alcune terrecotte decorative scoperte nell'edifizio dell'ex-seminario in Bologna e che esibiscono il motivo di una figura femminile tra due belve rampanti, simile a quello di tempio falisco dello Scassato del Museo di Villa Giulia (*Notizie degli scavi*, 1888, p. 426, fig. 16). Verranno edite dal Negrioli in *Notizie degli scavi*.

(2) Si vedano le terrecotte di via S. Gregorio al Palazzo dei Conservatori (Deonna, *op. cit.*, pp. 159-174); altre terrecotte sono al magazzino archeologico ed altre sono menzionate dal Deonna (*op. cit.*, p. 174 e segg.).

(3) Così nell'Apollo del tempio di Luni (Martha, *L'art étrusque*, fig. 233); invece nelle terrecotte di Civitalba, di minori dimensioni, l'intiera iride è indicata da un foro.

(4) Martha, *op. cit.*, fig. 241. *Antike Denkmäler*, I, t. 20. Walters, *History of ancient pottery*, t. LX.

(5) *Monumenti dell'Instituto*, XI, t. 1. È noto che nel sarcofago sormontato da questa figura si rinvenne un asse onciale (217-148, a. C.); veggasi Milani, *Museo archeologico di Firenze*.

(6) Deonna, *op. cit.*, fig. 14; veggasi anche la fig. 13. Appartengono queste figure alla serie di terrecotte di via S. Gregorio, che sono datate dal Deonna (*op. cit.*, p. 163) nel 1° secolo a. C. pel confronto col noto rilievo di Gn. Domizio Aenobarbo al Louvre.

NOTIZIE

BERGAMO. — Riordinamento e inaugurazione della Galleria dell'Accademia Carrara. — La Galleria di Bergamo, una delle più cospicue d'Italia, è tutta composta di lasciti, ciò che dimostra la generosità e il vivo amor patrio dei cittadini di quella nobilissima città. Il primo nucleo fu costituito dal conte Giacomo Carrara che con testamento del 24 settembre 1793, legò il suo patrimonio pel mantenimento e l'incremento della sua quadreria e della scuola di disegno da lui poco prima fondata. Alla collezione Carrara si unirono poi, nel 1859 e nel 1891, quelle, non meno ragguardevoli, del conte Guglielmo Lochis e dell'insigne critico e storico dell'arte, senatore Giovanni Morelli.

Altri gruppi di minore importanza numerica ma del pari adorni di preziosi dipinti, s'aggiunsero in seguito pei lasciti del N. U. Francesco Baglioni (1900) e della contessa Antonietta Noli Marenzi (1901).

Abbondantissimi, infine, i doni d'uno o due dipinti, o poco più, e magnifica l'offerta fatta dal cav. Paolo Gaffuri nel 1911, della sua raccolta storico-topografica di Bergamo.

I dipinti della Collezione Carrara e Lochis, nonchè quelli partitamente regalati o depositati, furono da Corrado Ricci prima riuniti, poi disposti per iscuole e, quand'era possibile, anche cronologicamente. Rimasero com'erano, le sale Morelli, e si tennero distinti i quadri moderni messi in ordine dall'illustre prof. Ponziano Loverini e dal prof. Valentino Bernardi segretario dell'Accademia.

Tale ordinamento fu voluto dalla Commissaria, presieduta con la più vigile cura dall'onorevole Gianforte Suardi, al quale dei recenti lavori è da riconoscere il merito principale.

L'ordine delle sale è il seguente: I, Vestibolo – II, III, IV e V, Museo – VI, Raccolta storico-topografica di Bergamo – VII, Miniature, disegni e stampe – VIII-XXII, *Dipinti:* VIII, Bergamaschi minori – IX, Fra' Vittore Gislandi *detto* Frate di Galgario – X, Palma Vecchio, Lotto, Moroni, Cariani – XI, Previtali, Andrea da Bergamo, Santacroce, Gavasio ecc. – XII-XIII, Moderni – XIV, (scala) Affreschi – XV-XVII, *Quadri piccoli:* XV. Veneti del sec. XV-XVI – XVII, Veneti dei secoli XVI-XVIII – XVII, Emiliani, Liguri, Lombardi, Umbri e Toscani – XVIII-XIX, *Quadri grandi:* XVIII, Scuole varie – XIX, Veneti dei secoli XV-XVIII – XX, Pittori stranieri XXI e XXII, Raccolta Morelli.

L'inaugurazione della Galleria fu fatta, il 5 settembre, colla presenza delle autorità e di molta folla d'artisti, di amatori, di critici, di signore ecc. Si notavano il comm. Luigi Canevaghi, del Consiglio Superiore per le Antichità e Belle Arti e il dott. Ettore Modigliani, Sovrintendente delle Gallerie della Lombardia.

Dissero alcune felici parole il Prefetto e il Sindaco; poscia parlarono più lungamente esponendo criteri e fatti l'on. conte Gianforte Suardi e il comm. Corrado Ricci, il quale, oltre ad essere l'ordinatore delle Gallerie, rappresentava S. E. l'on. Credaro Ministro dell'Istruzione:

Discorso dell'on. Suardi.

« Da tempo la Commissaria della Accademia Carrara pensava al riordinamento delle sue Gallerie dove si trovavano stretti ammassati, sì da non figurare convenientemente, i suoi quadri preziosi.

« Ma il problema, apparentemente semplice, era praticamente complesso. Non si potevano occupare le nuove sale senza trovarne altre per le scuole.

Dopo vari studi e progetti ci attenemmo al più radicale che, come sempre avviene, era l'unico organico, e soddisfacente e, alla fine, il meno costoso perchè definitivo.

« La difficoltà finanziaria, insuperabile con le nostre sole forze, fu risolta con il concorso del Comune da noi chiesto. Esso sentì di essere legato alla Accademia da nobile solidarietà; avendo qui depositata la raccolta Lochis di sua proprietà; e non solo concorse generosamente nelle spese, ma consentì la fusione della Galleria Lochis con quella Carrara.

« Sollecita fu anche la Banca Popolare nel darci il suo appoggio, conscia che la importanza cittadina del nuovo ordinamento giustificava, anzi richiedeva il suo intervento. Al Comune di Bergamo ed alla Banca Popolare rivolgiamo il nostro ringraziamento, interpreti della approvazione di tutta la cittadinanza.

« Ma con tutto il buon volere e lo entusiasmo, non ci saremmo spinti a studiare e superare con tenace perseveranza le difficoltà tecniche e finanziarie, se non avessimo avuto una alta ispirazione e la promessa che, scorta e guida in tutto il riordinamento, noi avremmo avuto una indiscussa autorità, proveniente dalla competenza e idealità artistica onde è ispirata, più ancora che dall'alto posto: Corrado Ricci. La cittadinanza, come gli studiosi d'Italia apprezzatori delle nostre gallerie, accolsero tale notizia con legittima compiacenza.

« A Corrado Ricci vada oggi in questa occasione solenne, la espressione della nostra viva riconoscenza, col saluto più caldo.

« E la cittadinanza sappia che per il suo lavoro nulla egli risolutamente volle, così rispondendo ad una mia lettera: « Ogni mio lavoro resti omaggio reso a Bergamo ed all'Accademia ».

« Siffatto omaggio non a parole, ma materiato di tangibile duraturo lavoro Bergamo e quanti sono cultori dell'arte accolgono grati e riverenti.

« Con rapidità fulminea, di cui poteva essere capace solo chi aveva già nella mente una chiara preparazione ed un piano preciso, l'illustre uomo scompose le due antiche gallerie e formò la nuova; ed in breve tempo ne compilò il catalogo che l'Istituto Italiano d'Arti grafiche pubblicò con quasi cento incisioni.

« Intanto un altro lieto avvenimento si avverava.

« Il cav. Gaffuri ed il cav. Mantovani ci facevano sapere che se fosse stato ampliato il Museo vi avrebbero depositato le raccolte da essi possedute.

« Rispondemmo subito ai benemeriti concittadini ampliando il nostro programma e destinando al Museo tutto il piano terreno.

« Il Comune e la Banca Popolare ci assecondarono anche questa volta, e con le gallerie riordinate possiamo oggi inaugurare il nuovo museo in parte sistemato.

« I quadri moderni furono collocati, per cura dei nostri prof. Loverini e segretario Bernardi, in due sale a seguito di quelle degli antichi bergamaschi.

« Tutto il palazzo è dunque destinato alle gallerie ed al museo.

« Le scuole passano nel nuovo bel fabbricato appositamente costruito, la cui facciata con il ritratto del Conte Carrara fu dipinta dal pittore Loverini in omaggio gentile alla Accademia della quale fu allievo ed ora è degno professore

« Come pure è suo omaggio il ritratto del cav. Gaffuri che la Commissaria volle collocare nella sala della pregevole raccolta.

« All'egregio pittore vivi e pubblici ringraziamenti. E ringraziamenti allo esimio professor Pinetti, che sta ordinando la vecchia biblioteca Carrara.

« Compiuta l'opera, la Commissaria è oggi orgogliosa che autorità e studiosi e sì eletta parte della cittadinanza assistano alla inaugurazione, e che Corrado Ricci abbia cortesemente accolta la nostra preghiera di far qui sentire la sua parola.

« E poi molto grata all'on. Ministro dell'Istruzione, che, nella impossibilità di intervenire, volle farsi rappresentare dall'illustre direttore delle Belle Arti.

« Con ciò egli ha voluto dimostrare una volta di più che il supremo moderatore degli studi in Italia non può rimanere estraneo a una festa dell'arte: vera festa italiana.

« Le tele preziose, da illuminato culto artistico raccolte, dalla munificenza legate allo studio ed alla ammirazione del pubblico, oggi trionfano nella loro vera cornice; i quadri moderni dei valenti professori ed allievi, che qui si sono succeduti, ci dicono la storia della nostra scuola e le sue belle tradizioni; il nuovo museo si inizia coi doni di illuminati raccoglitori, esempio ad altri benemeriti; e le nuove scuole, cinte da verde giardino, silente, sorgono di fronte alle gallerie venerate d'onde si irradiano per gli allievi, quasi da mistico tempio, incitamenti ed ispirazioni.

« E quanto utili insegnamenti ci vengono dalla raccolta topografica Gaffuri!

« Tutti e specialmente gli edili apprenderanno ad andar molto cauti nel sostituire senza assoluta necessità il nuovo banale, al vecchio austero e pittoresco.

« Facciate, logge, colonne, fontane scomparse e distrutte dicono le irreparabili colpe antiche del passato e, costringendo a duri esami di coscienza, impongono severi proponimenti per l'avvenire.

« Provveduto così al prezioso patrimonio antico, al museo ed alla nuova scuola, la commissaria avrà un altro compito: fare in modo che le scuole siano sempre alla altezza del loro

passato e degne dei professori egregi che vi insegnarono ed insegnano, incitando a frequentarle i giovani cittadini e quelli di altre provincie, aventi spiccate attitudini a studi artistici.

« Non può e non potrà mai dimenticare la Commissaria che da questa Accademia uscirono, insieme a valenti artisti bergamaschi, il Piccio, lo Scaramuccia, Vespasiano Bignami, Pelizza e tanti e tanti altri.

« Questo nostro còmpito è reclamato dalle tradizioni, dalla antica reputazione della scuola, dal lustro della città.

« Nell'invitarvi, signore e signori, a visitare la antica nostra Accademia rinnovellata e le nuove raccolte, rivolgo riverente il pensiero alla memoria del conte Carrara fondatore, il cui busto, opera del Canova, fregia questa sala; del conte Guglielmo Lochis e senatore Morelli, figure che sempre più si innalzano nell'animo di tutti; e dei molti donatori, che mai non mancarono, nel corso di più di un secolo, di dimostrare il costante affetto di Bergamo per la sua Accademia, e come in una Provincia assorta nelle positive attività industriali e commerciali mai non si spense il fuoco dell'arte, idealità purissima. E per l'ideale sia di lieto augurio il valore e la severa compostezza con la quale l'Italia rioccupa terre bagnate dal suo mare, dove l'arte — giovinezza eterna — vive e risplende in avanzi solenni, supreme indistruttibili vestigia della prima nostra civiltà, del nome e della forza di Roma ».

DISCORSO DI CORRADO RICCI:

« Quale sia il valore della Galleria di Bergamo, nel suo magnifico complesso, tutti gli studiosi di arte sanno. In essa, ogni scuola, anche straniera, è degnamente rappresentata, e spesso rappresentata da opere di primo ordine.

« Quasi tutti i più grandi nomi dell'arte vi appaiono con pitture di autenticità indiscussa. Il nucleo veneto, ad esempio, e quello lombardo sono dei più copiosi che si conoscano.

« Il primo mostra di ogni suo vario periodo saggi preziosi. Jacopo Bellini e il Pisanello (che si contesero la palma alla corte di Lionello di Este) sono ora qui, con dipinti di estrema rarità, in contatto col festoso gruppo muranese dei Vivarini e di Carlo Crivelli, Giambellino appare poi con l'alta idealità delle sue « Madonne », il Cima da Conegliano con la sua composta gentilezza, Bartolomeo Montagna con la sua severità, Antonello da Messina con la sua solidità tecnica, Andrea Mantegna con la sua indagine profonda che, mentre scruta la forma, trova l'anima. Sono vicini a Lazzaro Bastiani e a Vittore Carpaccio pieni di eloquenza narrativa.

« Poi, ecco il caldo soffio giorgionesco con una opera forse del maestro, e, comunque, con pitture di Tiziano, di Paris Bordone, di Paolo, di Tintoretto, e di tutta la prodigiosa folla che scese, tumultuando, piena di gioia, dai vostri colli e dai finitimi colli bresciani, agitando vessilli di vario colore: fulgido come oro, quello del Palma Vecchio; iridato come madreperla, quello di Giambattista Moroni; squillante di cinabri, quello del Romanino; soffuso di ombra azzurrognola quello del Moretto, rossastro, come selva autunnale, quello del Cariani.

« E, mentre il loro festoso coro si diffondeva dalle prealpi alle pianure lombarde e alle lagune di Venezia, Lorenzo Lotto, umiliando involontario l'arte dei Santacroce e del Previtali, qua operava raccolto, in perenne intimo conflitto tra le gioconde forme che gli balzavano dal pennello e gli scrupoli dell'anima devota che parve solo trovare requie all'ombra della Santa Casa lauretana.

« Poi, come l'arte di Venezia risorge gaia e pungente col settecento, ecco approdar qua con opere piccole e magnifiche come colibri, tutti i grandi d'allora: il Canaletto maestro di ogni aerea prospettiva; il Bellotto saldo nelle architetture, il Guardi poeta delle ombre e delle luci, lo Zuccarelli dalla fresca anima agreste, Pietro Longhi narratore di aneddoti goldoniani,ed in fine Gio. Battista Tiepolo, il magnifico Tiepolo, che raccolse i più possenti motivi della pittura veneziana per lanciare l'inno superbo che segnò l'ultimo trionfo.

« Ecco quindi il gruppo dei Lombardi. Dolce vedere i vecchi abbandonarsi spontanei alla contemplazione di aspetti, anzi di ombre severe, come uscenti dalle caligini invernali del loro paese per cercare la fine luce del marzo! Scure ancore per il Butinone si inargentano man mano col Foppa e col Bergognone. E forse è arrivata l'ora perchè dalla nativa pianta spunti il fiore e maturi il frutto del genio riassuntivo e definitivo come Tiziano per l'arte di Venezia, Correggio per l'emiliana, Michelangelo per la toscana, Raffaello per l'umbra; quando Leonardo arriva a Milano, e tutti assoggetta, superbo e terribile dominatore, imponendo non soltanto le sue forme e la sua luce, ma sino i suoi sentimenti sì che l'arte lombarda non sa più sorridere e guardare se non del sorriso e dello sguardo di monna Lisa del Giocondo.

« Qui fermiamoci un po' per esaminare le ragioni dell'ordinamento di questa, come di altre Gallerie. I vari indirizzi delle scuole pittoriche, le varie influenze, le derivazioni per così dire sentimentali (come ad esempio quelle cui abbiamo accennato ora per la pittura veneziana e la lombarda) sono cose che gli studiosi hanno sempre compreso e veduto, e comprendono e vedono in grazia di lunghi studi. Ma perchè noi, potendo, non andiamo incontro ai giovani, agli amatori, ai curiosi, al pubblico in genere, con l'intento di agevolare la conoscenza di tali balzi, dei vari caratteri storici delle scuole nostre?

« Io so bene che certi esteti censurano oggi gli ordinamenti per iscuole e per cronologia, sino a chiamarli (bontà loro!) bestiali, e invocano ordinamenti *musicali* (la parola non è mia!) per accordi cioè, per armonie, e anche per salti e per dissonanze. Taluni dicono: è bello contemplare Velasquez vicino a Rubens, a Rembrandt, a Michelangelo da Caravaggio per vedere come l'anima loro si svolge, pure in diversi paesi, nel *clima* dello stesso tempo, nel calore della stessa stagione; altri amano guardare quei grandi vicino a Tiziano per cernere quanto di questo è passato in loro; altri infine vogliono vedere Cimabue vicino al Tiepolo per avere la gioia di afferrare ad un tratto il cammino vertiginoso dell'arte. Altri bramano accostamenti cromatici, e fra questi alcuni di affinità e alcuni di contrasto. Altri chiedono accostamenti sentimentali: e anche qui di affinità o di contrasto, gli allegri disgiunti dai malinconici, oppure i lieti e i paranoici insieme.

« Io non rido signori, di ciò. La mia vita di lavoro e di responsabilità mi ha portato a non deridere nessuno e a rispettare tutte le opinioni, così come la libertà mi ha portato a tenere per la mia e ad applicarla ogni volta che posso.

« Ma chi non vede che tali ordinamenti non hanno altra base che quella del gusto personale? Chi non vede che ogni direttore generale delle belle arti o direttore dei singoli istituti vorrebbe e potrebbe, seguendo pareri opposti a quelli del suo predecessore, imporre una continua e pericolosa ridda ai dipinti?

« Chi non comprende che se anche i criteri estetici possono talora essere più nobili, più sfolgoreggianti, sono però così intimamente collegati a un'anima da non poter servire di scorta a un'altra? Chi non prevede che ogni più grande disordine dei dipinti, frutto del disordine mentale di chi lo ha commesso, verrebbe difeso in nome della estetica e del gusto?

« Ora tutto ciò in pubblici istituti non può avvenire. Alla loro sistemazione debbono presiedere criteri precisi, indiscutibili, concordemente afferrabili da chi studia, poichè per chi bighellona tutti gli ordinamenti e disordinamenti sono uguali. E che questo principio sia il buono, il sano, il sicuro, lo prova il fatto che tutte le maggiori Pinacoteche del mondo, dalla Galleria Nazionale di Londra alle più cospicue della Germania, dalle italiane a quelle americane di recente formazione, sono ordinate o si vanno ordinando o riordinando per iscuole e per cronologia. La estetica ha la bellezza, la lieta vivacità e il vario splendore della onda marina, ma sull'acqua non si costruisce.

« E in questa nostra Galleria, oltre ai gruppi veneto e lombardo, ve ne hanno, che se anche più modesti di numero, non lo sono di pregio. Il toscano, che si presenta con una soavissima anconetta del Beato Angelico, non manca pure di saggi senesi pieni di religiosa nobiltà; il piemontese, dalle forme strette e qualche poco fiammingheggianti di Giovenone e di Defendente, passa alle vigorose di Gaudenzio Ferrari e del Sodoma; l'emiliano, dalla tortuosa violenza di Cosmè Tura e dai vividi smalti di Lorenzo Costa e di Francesco Francia, spingersi sino alla facile e bruna solennità della scuola carraccesca. Finalmente la scuola umbra, dalla timidità lagrimosa dell'Alunno e dalla rude forza del Signorelli, sale alle ineffabili sante armonie del Perugino e di Raffaello.

« E tutto ciò in quadri graziosamente piccoli e svariatissimi di soggetto. Non le vaste tele e le pesanti tavole strappate alle chiese con una folla di Madonne e di Santi; ma ai quadri sacri, alternati i ritratti che tanto piacquero a' vostri artisti, dal Moroni nobilmente distinto, al frate della chiesa di Galgario, gagliardo nella espressione dei volti e nel colorito avvampante delle celebratissime lacche; ma paesaggi e vedute di città, e scene mitologiche e di costume, e animali e miscellanee di natura morta e d'istrumenti, tutto quanto, cioè, piacque agli amatori durante più che quattro secoli, e fu decoro domestico: decoro domestico, ambito come oggi è spesso furioso argomento di commercio di fronte alla pazza offerta americana.

« Tale innegabile pregio della Galleria di Bergamo, viene appunto dal fatto che essa non è prodotto di spogliazioni o soppressioni ecclesiastiche, e, diciamolo pure, di piraterie; ma prodotto della passione, del buon gusto e della patriottica generosità di parecchi mecenati.

« Perchè nessuna città, io credo, può vantare un simile acervo di doni maravigliosi come

le raccolte Carrara, Lochis e Morelli, o cospicui come le raccolte Baglioni, Noli-Marenzi e quella topografica del Gaffuri, senza indugiare sulle minori offerte.

« *E Bergamo ne va superba e lieta,*

dirò col facondo Passeroni, superba e lieta anche per i nomi di certi donatori: quello, ad esempio, del conte Giacomo Carrara, che volse l'anima e destinò gli averi alla riabilitazione artistica di questa città incantevole, e quello di Giovanni Morelli, che strappò la critica di arte al cicaleccio accademico per portarla nel fertile campo della indagine tecnica.

« Ora tanto tesoro di arte è state messo in ordine, e convien dire che la Commissaria, presieduta dal vigile spirito dal conte Gianforte Suardi, ha ben adempiuto al dover suo. La Galleria di Bergamo è una delle prime che lo straniero incontra scendendo nel nostro paese, di quelle appunto, che più delle altre, possono influire sul suo giudizio. Anche Vicenza ha compreso ciò, e magnificamente provveduto.

« Questi istituti di tutela artistica sono navi veleggianti nel mare della civiltà, e valgono anche essi a tener alto e difeso il prestigio di un paese.

« Seguiamo dunque coi nostri voti questa mirabile nave, che oggi si vara, piena di inestimabili tesori di bellezza e di gloria ».

PARMA. — Cupola del Duomo. — Il Ministero dell'Istruzione ha affidato i lavori di semplice riparazione degli affreschi del Correggio, che decorano la Cupola del Duomo di Parma, al prof. Tito Venturini-Papari della cui capacità e prudenza ha sicuro affidamento. Egli condurrà il lavoro assistito dal consiglio del Comm. Luigi Canevaghi di Milano e dal Prof. Fabrizio Lucarini di Firenze, i quali insieme al Venturini-Papari, stabiliranno man mano i lavori da farsi costituendo una specie di giunta di vigilanza.

PRATO. — Riordinamento e inaugurazione della Galleria Comunale. — Il 14 aprile u. s. fu inaugurata la Galleria Comunale con l'intervento di S. Ecc. l'on. Antonio Vicini, Sottosegretario di Stato al Ministero dell'Istruzione, il quale, dopo il Sindaco avv. Targetti, disse felicissime parole vivamente applaudite.

Parlò poi il dott. Roberto Papini, tessendo la storia del Palazzo Pretorio e dell'ordinamento da lui compiuto della Galleria. Rispose il comm. Corrado Ricci, Direttore Generale delle Antichità e Belle Arti. Riferiamo i loro discorsi, per le notizie che contengono e i criteri che espongono.

Discorso del dott. Roberto Papini.

« Del Palazzo Pretorio — ove la Galleria Comunale di Prato trova oggi la sua degna sede — scrisse nel 1624 il cancelliere Francesco Ansaldi: « Quel palazzo è in vastità e magnificenza meraviglioso come un castello, quadrato, altissimo, con sei piani di stanze, con atrio, con scala e con una statua di pietra; e sopra la porta in un tabernacolo di marmo sta la statua marmorea a grandezza naturale del Serenissimo Re Roberto di Napoli e di Sicilia ». E il latino secentesco del cancelliere è gonfio di patrio orgoglio e d'ammirazione per il palazzo, che, acquistato dal Comune e restaurato nel 1284, quand'era Capitano del Popolo Fresco de' Frescobaldi, s'ergeva allora massiccio ed isolato dai quattro lati, senza che le tarde costruzioni l'avessero racchiuso e come imprigionato d'attorno.

« Nato dal riadattamento delle case dei Guazzalotri, il Podestà non l'occupò che nei primi anni del Trecento, quantunque le adunanze del Comune vi si tenessero già nel 1285, un anno dopo l'acquisto; ed è evidente che il Palazzo, eretto in due epoche ben distinte, si limitò allora alla sola parte che oggi rimane in mattoni, ove son chiare le tracce di una bella bifora romanica con la colonna di verde di Prato.

« Quando sorgesse la parte meridionale in pietra serena, con chiari caratteri d'architettura ogivale, i documenti non dicono; ma il secondo periodo costruttivo non fu certo anteriore alla seconda metà del Trecento. Sventuratamente di tutta questa sezione del Palazzo, così armonica e semplice nelle sue linee severe, non si vede oggi che una piccola parte, quella prospiciente la piazza: l'altra, con belle finestre ad arco mozzo, guarda sui cortili delle carceri ed è quasi invisibile dalla via.

« Nè questi due periodi fondamentali nella costruzione del Palazzo, il romanico e l'ogivale, sono i soli che v'hanno lasciato la loro durevole impronta: si può dire anzi che ogni epoca v'abbia impresso il suggello del suo passaggio nei secoli. Le grandi finestre crociate sono del Quattrocento, la ringhiera e la scala all'esterno, fatte nel 1504, furono successivamente rifatte

nel 1683, nel 1746 e nel 1786; e del 1682 la cappella per i prigioni a fianco del Palazzo e del 1718 l'accrescimento degli edifici del Monte. Dal 1522 al 1531 successero gravi rovine al Palazzo: cadde la campana e rovinò il campanile, che fu sollecitamente rifatto col modello di messer Nanni Ungaro; sembra anche che sprofondassero alcune stanze, tanto che due cavalli del Podestà ne morirono.

« E poi una schiera d'artisti e d'artefici, illustri ed oscuri, vi lavorarono: i diurni del Comune son pieni di partite riguardanti i lavori dell'interno, che servì per le magistrature pratesi e che subì una tale infinità di trasformazioni da giungere fino a noi in uno stato compassionevole di rovina e d'abbandono: le stanze divise da tramezzi, i bei soffitti policromi coperti di scialbo e cadenti, le finestre richiuse, le mura sporcate in ogni modo e minacciose di cretti, gli stemmi dei Capitani del popolo e dei Podestà corrosi dalla polvere, dall'incuria e dal fumo.

« Poichè la storia di Prato è la storia del suo Palazzo: allorchè il Comune, rigoglioso rampollo delle libertà comunali, rapidamente sorse e fiorì, dal 1000 al 1350, anche il suo Palazzo vigorosamente s'eresse; poi, quando alla decadenza di Prato successe un lungo periodo di sparse ed insignificanti vicende, la sede dei suoi Podestà ebbe come un tarlo che ne rose l'augusta bellezza fino a minacciar di rovina.

« Oggi quella che fu da prima la sede del Capitano e degli otto difensori del popolo, scelti uno per porta, quindi del Consiglio del Podestà, dei capitani eletti dal Re di Napoli, dei Capitani di giustizia, dei Commissari e dei Vicari regi, è sede della Galleria Comunale troppo lungamente abbandonata entro stanze cui mancava l'aria e la luce, ove le tele si imputridivano, ove le tavole abbandonate lasciavano cadere il prezioso colore.

« Già nel 1788 Pietro Leopoldo di Toscana aveva concesso al Comune di Prato tutti i quadri dei Monasteri e delle Compagnie soppresse purchè se ne valesse ad uso di studio per la pittura; ma sventuratamente il Comune non pose subito mano alle pratiche per accoglierli e molti quadri furono venduti, altri andarono dispersi: la tavola di Fra Bartolommeo, fatta nel 1516 per S. Maria in Castello, e quella di Filippo Lippi, fatta per S. Margherita, emigrarono da Prato per sempre. Finalmente nel 1858 i quadri rimasti furono raccolti in due piccole stanze, che, dodici anni dopo, nel 1870, furono trasformate in una unica sala più grande per cura di Gaetano Guasti, lo studioso, paziente ed amoroso, il vero creatore della Galleria Comunale di Prato.

« La soppressione degli Ordini religiosi, avvenuta nel 1866, aveva procurato al Comune nuovi quadri; altri se ne aggiunsero per acquisto ed altri ancora per legato, talchè il primo nucleo andò notevolmente aumentando. Nel 1900 infine, a cura del cav. Guido Carocci, tutti i quadri che il Comune poteva adunare furono nuovamente raccolti ed ordinati: vi concorse specialmente lo Spedale di Prato con un numero d'opere non indifferente, e la Galleria si formò, quale fino ad oggi si vedeva, accogliendo in cinque stanze quasi duecentocinquanta pitture, non tutte, invero, degne di farne parte.

« Per volontà del Comune ho curato il riordinamento delle opere nelle sale del Palazzo restituito all'antico e destinato ormai ad esser la sede della coltura pratese. Dare alle opere stesse un ordinamento, per quanto era possibile, cronologico, esporne soltanto le significative e migliori, porle entro ambienti arredati con semplicità e decoro: questi furono i tre concetti principali del riordinamento studiato da me.

« Posi nel salone, ove più forte si sente la maestà del palazzo, le opere dal Trecento al Cinquecento, il nucleo migliore della Galleria Comunale. Il polittico di Giovanni da Milano e quello di Lorenzo Monaco, la mirabile Madonna del Ceppo di Filippo Lippi, le opere della sua scuola, l'ancona di Filippino, il tondo di Raffaellino del Garbo, il tabernacoletto ghibertiano sono opere insigni che pongono la galleria pratese in prima linea tra le pinacoteche minori. Nè le opere dal Cinquecento al Settecento che trovarono posto nelle altre tre sale, pur non essendo eccellenti, son prive d'interesse e di valore: alcune pitture di Michele di Rodolfo, del Poppi, di qualche scolaro del Vasari, il Samaritano di Luca Giordano, qualche quadro di paese, la deliziosa serie di tempere di Gaspare Vanvitelli — per citare pochi esempi — son certo degne di figurare in qualunque galleria ove il periodo dal Cinquecento a noi voglia esser rappresentato.

« E volli anche che il Catalogo che ho compilato fosse pronto per il giorno in cui le nuove sale della Galleria Comunale sarebbero state compiute ed aperte ai visitatori.

« Si può dire insomma che da oggi la Galleria Comunale di Prato prende fra le raccolte d'arte il posto che le doveva spettare da anni, anche perchè la sua sede è veramente degna di lei.

« E pure non più che nove anni fa vi fu chi propose — e la proposta, incredibile a dirsi, trovò largo consenso di sostenitori — che il Palazzo Pretorio dovesse esser demolito affinchè la piazza del Comune avesse il portico su tre lati come un cortile qualunque. Fortunatamente

l'ing. Felice Biglia, a cui si deve anche se oggi la Galleria s'apre nel Palazz[illegible], essendo assessore ai lavori dimostrò l'assurdità della proposta ed essendo Sindaco nel 1905, ottenne di cominciare il restauro che ancora dovrà continuare e che fu ideato e diretto dall'architetto Ezio Cerpi con l'ing. Vincenzo Livi, alla cui tomba va oggi il nostro pensiero, unico pensiero triste in questa gaia festa dell'arte.

« Alla spesa dei restauri, continuati fino ad oggi dall'ing. Ignesti, concorsero il Comune, la R. Soprintendenza ai Monumenti e la Cassa di Risparmio di Prato, così come al riordinamento della Galleria hanno concorso il Comune, il Ministero dell'Istruzione e la R. Soprintendenza alle Gallerie di Toscana.

« E mi è grato dovere ringraziare qui Corrado Ricci, che dall'alto luogo onde governa le belle arti d'Italia, che son quelle del mondo, volle esser sempre benevolo d'aiuti morali e materiali; Adolfo Venturi, il nostro maestro venerato ed amato, sempre generoso del suo sapiente consiglio; Federico Hermanin sotto la cui soprintendenza il riordinamento s'iniziò; Giovanni Poggi che finalmente salutiamo oggi al posto da gran tempo meritato e che aiutò con ogni mezzo il nostro lavoro.

« Nè io posso ricordare innanzi a voi questi chiari nomi senza ricordare anche quello di Domenico Fiscali, che con ogni amore attese ai restauri sotto ogni aspetto difficilissimi, e quello di tre modesti operai: Silvio Collini, Pietro Davizzi ed Ugo Moradei che col loro lavoro assiduo, intelligente ed appassionato mi hanno aiutato così efficacemente.

Eccellenza, Signore, Signori,

« Il lavoro compiuto fu arduo e faticoso ma oggi che si compie permettetemi di esprimere al popolo di Prato tutta la gratitudine ch'io gli devo per avermi fatto l'onore di lavorare per lui, per avermi concesso l'immenso piacere di curare il patrimonio d'arte che per sua ventura e per sua gloria possiede.

« E lasciate che io chiuda ricordando come nel Palazzo Pretorio Domenico Casella abbia già raccolto un primo nucleo di memorie del nostro risorgimento.

« Che la buona semenza si dischiuda e dia frutto! che l'amore dei cittadini, gelosi delle paterne memorie, faccia convenire nel Palazzo Pretorio tutto quanto ancora rimane per la coltura, per la storia e per la gloria di Prato ».

Discorso del comm. Corrado Ricci.

« Partecipo con gioia a queste solennità, perchè riconosco, in esse, oltre a una notevole importanza artistica, un'alta espressione di civiltà e di patriottismo. Il patriottismo, infatti, non s'arresta, come taluni credono, o mostrano di credere e vogliono far credere, all'azione politica e militare.

« *Patriottismo* (è ovvio) significa amor di patria in ogni grande o piccola azione, intesa a tenerne alto il nome, il prestigio, il decoro.

« Nè è lontano il tempo, in cui i pochi stranieri amici dell'Italia si dolevano, e i molti nemici ci schernivano, vedendo il modo indegno col quale erano tenute, in Italia, le grandi raccolte d'arte dello Stato; senz'ordine, senza custodia, senza cura delle sale e dei quadri, senza cataloghi, oppure (e quant'era peggio!) con cataloghi sommarii, pieni di spropositi, in un rigurgito d'attribuzioni pompose e grottesche che i benigni ascrivevano ad ignoranza, e i maligni a pretesa di accreditare scioccamente la collezione.

« Per tal modo, nel passato discredito del nostro paese, non aveva piccola parte l'incuria, anzi la straccioneria delle nostre gallerie e dei nostri musei governativi.

« Il primo, in Italia, a gettar un grido di protesta, fu Gian Battista Cavalcaselle, ben cinquant'anni or sono. Esule, per ragioni politiche, ne' suoi viaggi oltre confine, sorretto da una grande passione per la pittura antica, erasi consolato indugiando nelle Gallerie della Germania, del Belgio, dell'Olanda, dell'Inghilterra e della Spagna; e, come Rossini, solo in Spagna aveva trovato di che consolarsi.... per noi. In ogni altra nazione, se i musei non erano quali oggi sono, erano ad ogni modo sicuramente custoditi e intelligentemente diretti.

« È prezioso il programma del Cavalcaselle: « Per i miei studi — egli scriveva — mi sento pronto a prestarmi al riordinamento delle Gallerie per iscuole, in ordine storico o cronologico, e alla rettifica e correzione di molti nomi d'artisti...; a suggerire i ristauri e le riparazioni da farsi alle pitture secondo il metodo come esse sono eseguite ed alla scuola ed autore cui esse appartengono; a cercare di prevenire il male, pensando al modo migliore della loro conservazione; a preparare intanto i cataloghi; a visitare i depositi e magazzini delle gallerie per vedere

se tra i quadri colà collocati sono opere degne d'essere esposte; a vedere ancora nelle memorie delle accademie quali quadri, in altre epoche, come di nessun valore, siano stati dati alle chiese di campagna; a farne la visita quando si offra l'occasione, e, se si trovano pitture che interessano, a ricuperarle ».

« Il suo programma passò inosservato, ond'egli riscrivendo concitato un anno dopo, al Ministro, ammonì: « L'Italia parla molto delle sue glorie artistiche, ma poco realmente fa per esse, perchè invero poco le si sono studiate, e perciò poco se ne capisce. Di qui viene che al Ministero dal quale dipendono, non havvi persona di specialità artistica, nè pare vogliasi avere. Il Governo italiano però deve conoscere che, in quanto alla sorveglianza dei monumenti, esso mostrasi da meno dei passati governi ». E la conclusione fu anche più aspra. Se voi, Ministro — esclamò — non potete vincere le opposizioni dei burocratici che « trovano inutile ogni misura di provvedimento, dichiarate alla Camera d'essere un vinto, perchè la Nazione sappia a che tenersi ».

« Anche questa volta la voce si spense nel deserto; e quando, finalmente, nel '67, il Cavalcaselle, venne accolto nell'Amministrazione delle Belle Arti, fu destinato ad un museo dove la sua esperienza e la sua dottrina non trovarono cosa cui applicarsi. Oggi la fama di lui, pel singolare valore de'suoi scritti d'arte, va sempre più crescendo; ma egli morì sconsolato, tra l'indifferenza del paese, e il suo programma di redenzione delle nostre Gallerie rimase lettera morta.

« Il buon seme però era gettato, sì che il germoglio non tardò ad apparire; e il fusto crebbe e divenne albero e fruttificò. Primi però a ricever ordine e incremento furono i musei d'antichità; *ordine* perchè le scuole d'archeologia provvedevano già direttori capaci; *incremento*, perchè gli scavi, anche se fortuiti, fornivano continuamente (accostiamo due aggettivi contraddittorii) nuovo antico materiale.

« Il lavoro metodico, serio, costante, del riordinamento delle gallerie cominciò poco più di vent'anni or sono, per opera di autodidatti, a merito dei quali sorsero pure (fra di noi) le scuole di storia dell'arte.

« Le vecchie gallerie principesche e quelle fondate nel periodo napoleonico, o, per imitazione, subito dopo (prima, comunque, che gli Italiani si dessero anima e corpo all'opera gloriosa di redimere la loro patria) vennero novellamente riguardate, studiate, curate, tostochè il nostro paese fu felicemente uscito dalle maggiori preoccupazioni politiche ed ebbe sistemazione economica e amministrativa.

« Fu quel Governo (bisogna riconoscerlo) che poco innanzi aveva disprezzati gli ammonimenti di G. B. Cavalcaselle, quello che provvide per primo al decoro materiale e scientifico dei suoi istituti di tutela artistica. Si deve riconoscere, anche se esso s'indusse tardi, e compatire se i Municipi vennero anche più tardi, poichè l'esempio, in effetto, doveva e deve venir dallo Stato.

« Ma, purtroppo, mentre lo Stato procedette e procede sempre, compatibilmente alla esiguità numerica del suo personale e ai suoi mezzi, nell'ingente lavoro di sistemazione, sì che, mentre alcuni istituti sono in perfetto ordine, tutti gli altri sono sulla via d'esserlo, sono ben pochi (fors'appena una ventina) i Municipi che hanno fatto e fanno altrettanto; non molti quelli che fanno pochissimo e a forza; moltissimi quelli che lasciano le loro collezioni artistiche nel più scandaloso e vergognoso abbandono. E si noti che le raccolte municipali in Italia sono circa trecento!

« Non è il caso di ripetere qui recriminazioni e proteste che non tacemmo laddove era dover nostro di francamente e fermamente farle. Diremo solo che la miseria delle scuse ci recò altra e non minore amarezza! Si accampò anzitutto la povertà del Comune, quando una scopa e uno straccio sarebbero bastati a spazzar via il pietrisco ingombrante, i sorci morti, le tele di ragno, la polvere accumulata e raggrumata su ogni oggetto e su ogni vetrina. Si invocarono le diverse occupazioni, spesso agricole, di colui al quale la raccolta era affidata per giustificare se, lui assente, non se ne trovasse più la chiave, tantochè vi fu luogo dove il pubblico rese omaggio al Direttore Generale per le Antichità e Belle Arti sfondando la porta del Museo a forza di pertiche e di spalle!

« Nè tutte le ragioni dell'abbandono erano (e sono ancora) d'ordine materiale, chè in certo paese, quasi a riconoscere una nobile funzione nel lerciume e nella negligenza, intervenne l'esteta, accampando ch'era meglio che tutto andasse alla peggio, tanto i musei non sono che i *cimiteri dell'arte*, e la morte deve esercitare i suoi sacrosanti diritti anche sui monumenti, senza che i medici restauratori intervengano ad *ossigenarli*. Parlò infine di *suggestione*, di *percezione*, di *conoscenza intuitiva* e sino di *edonismo estetico!*

« Povero Roberto de la Sizeranne, se si fosse trovato là a riconoscer sul dosso di quell'esteta i suoi panni dismessi! Come si sarebbe accorato di vedere, da tutti i suoi nobili studi, raccolta solo quella frase indegnamente fortunata come l'altra, non meno avventata, di Ferdinando Brunetière sulla *bancarotta della Scienza!*

« Cimiteri dell'arte, dunque, i musei e le gallerie, e frutto, anche, della decadenza, si sono dette e si dicono ancora da tardi raccoglitori delle idee più strane o più comode! Senonchè le nazioni più grandi e le città più cospicue mettono tra i segni della loro civiltà lo splendore dei loro musei e delle loro gallerie.

« È innegabile che alcune opere (specialmente di scoltura e di decorazione) stanno meglio nel loro posto, alla luce del sole, in contatto col monumento per cui furono eseguite; e che quindi, si è fatto e si fa male ad internarle in ambienti chiusi, solo per troppo zelo conservativo. Per intender questo non occorre chiamare a consulto gli esteti parigini o i loro epigoni di provincia! Ma innegabile è pure che solitamente le opere d'arte si mantengono, si guardano, si studiano, si godono mille volte meglio nei musei e nelle gallerie, che altrove. I quadri, in modo speciale, i quali, dentro alle chiese, vanno più presto in rovina; e tra l'ombra, le distanze, l'affollamento dei candelieri, dei tabernacoli, delle croci, dei fiori di carta, sembrano volersi, verginalmente, sottrarre alla troppo indiscreta contemplazione degli amatori.

« Quanto poi all'esser le collezioni frutto della decadenza, noi andiamo pensando che già cinque secoli avanti Cristo (siamo, come si vede, al tempo di Pericle e di Fidia) sull'Acropoli di Atene, a sinistra dei Propilei, stava al pubblico una grande raccolta di pitture; che a Pergamo eravene un'altra, che Attalo II ingrandì; che l'Erèo di Samo fu convertito in una vera e propria pinacoteca; che tali divennero diversi templi in Roma, e che a Napoli fu quella celebrata dal retore Filostrato. Poi nel medio evo le raccolte artistiche cessarono (e quello era tempo di decadenza) e risorsero col risorgere della coltura classica e dell'anima umana, sì che il mettere insieme oggetti d'arte, antica e del tempo, fu passione dei maggiori artisti e dei maggiori principi della Rinascenza.

« Ma giova attardarsi in tali dimostrazioni? È proprio necessario un qualsiasi ragionamento a sostegno dell'evidente verità che il rispetto, la cura, l'amore d'ogni cosa bella sono altrettante prove d'elevazione e non d'abbattimento spirituale? di civiltà e non di decadenza?

« Noi, intanto, ci rallegriamo di vedere come la Comunità di Prato abbia nobilmente compreso e adempiuto il suo dovere, e abbia saputo acutamente scegliere la persona còlta e appassionata cui affidare la non facile impresa di ben disporre in una magnifica sede, già consacrata dalla storia, la collezione delle sue pitture.

« Risalutiamo, dunque, in Prato la gloriosa patria di Filippino e di Fra Bartolommeo; la terra che chiese a Donatello il tripudio de'suoi putti, e a Fra Filippo la danza di Salomè, dandogli, in ardente compenso, l'amore di Lucrezia Buti ».

PESARO. — Le ceramiche artistiche dell'Ateneo. — Domenica 1° settembre, nella città di Pesaro fu riaperta al pubblico la splendida collezione di ceramiche, costituita quasi per intiero di lavori delle antiche fabbriche di Pesaro stesso, di Urbino, Gubbio e Casteldurante; collezione che per rarità, bellezza e numero di esemplari, deve dirsi unica in Italia e fors'anche in Europa.

Formata, nella prima parte dello scorso secolo, dal cav. Mazza, pesarese, e da lui lasciata alla città insieme coll'Istituto pei vecchi ed invalidi che aveva egli stesso fondato, essa consta di circa 550 pezzi, di cui forse appena 50 di manifatture estranee all'antico Ducato. Dopo essere rimasta per parecchi anni confinata in alcune stanze del locale Municipio, l'intera raccolta fu, nel 1885, depositata nel palazzo Almerini, allora acquistato per riunirvi quanto Pesaro, già possedeva di antichità, di marmi e monete, pel lascito fattale dal generoso e dotto concittadino Annibale degli Abati-Olivieri.

Fatta eccezione di pochi esemplari stranieri al Ducato, tutti gli altri della raccolta erano e rimasero, fino ad ora, collocati in cornici, come il Mazza li aveva acquistati, nelle quali si erano voluti, ad ogni costo, costringere; e talvolta senza alcun riguardo per la forma e qualità dell'oggetto.

Così conciate ed appese alle pareti quelle bellissime ceramiche non si potevano esaminare nè apprezzare per l'impossibilità di vederle in ogni parte: e riesciva difficile di riconoscerne sempre l'autore o la scuola.

Ora, però, tolte dalle cornici e disposte in eleganti vetrine, di leggerissima struttura, appoggiate alle pareti e collocate nel centro delle due stanze destinate alla raccolta, quelle ceramiche, saggiamente distribuite dal valente prof. Luciano Castaldini conservatore del Museo, formano bellissima mostra di sè e si presentano in tutto lo splendore della loro bellezza artistica.

Esse appartengono tutte al miglior periodo delle fabbriche del Ducato, chè soltanto dopo la morte di Guidobaldo II della Rovere incominciò la decadenza. Le opere del Patarnassi, del Fontana, dello Xante da Rovigo, del Lanfranco, dell'Andreoli, si spingono e si succedono, in quelle sale, all'ammirazione del visitatore.

Nella prima vetrina a destra di chi entra sono appunto collocate le ceramiche del Patarnassi e della sua scuola, rimarchevoli per gli elegantissimi ornati a fondo bianco, che talvolta occupano tutto il piatto, talvolta formano cornice ad una graziosa composizione storica o mitologica.

Quella dei fratelli Fontana e dello Xante occupano la grande vetrina che si appoggia lungo due pareti della seconda sala: lavori tutti di prim'ordine per disegno, per espressione, per colorito, e che ricordano spesso cartoni di Raffaello e stampe del Raimondi o di altri; quali il Duca Guidobaldo raccoglieva appunto per dotarne le fabbriche da lui incoraggiate e protette. E qui, una Strage degli Innocenti, particolare appunto della celebre stampa del Raimondi ed un episodio di paganesimo, in due grandi piatti di Orazio Fontana: un Calvario in forma di quadro, forse dello stesso; una Natività firmata dallo Xante, anno 1537, e tanti altri che non sarebbe possibile numerare e descrivere in questa breve notizia.

La vetrina fra le due finestre dell'altra parete di fianco è specialmente dedicata a lavori di fabbrica pesarese; come nella piccola agli angoli delle due sale sono raccolte ceramiche di Castel Durante, di Faenza, di Pesaro stesso, con figure, con fregi, con emblemi militari ed artistici.

Ma di sorprendente bellezza, sopra tutto, sono le ceramiche delle due grandi vetrine che occupano il centro delle due sale, ove sono state collocate quelle che per singolare pregio artistico, o per speciale fattura dovevano essere esposte in condizioni di luce e di isolamento, da poterle convenientemente ammirare e studiare, come è richiesto dalla loro forma, dalla finezza del lavoro, dalle singolarissime tinte iridiate, dall'essere ugualmente lavorate anche nella parte posteriore.

Nella vetrina della prima sala (dedicata in parte a graziosissime maioliche antiche dell'Abruzzo), figurano bellissimi vasi da farmacia delle fabbriche di Pesaro e Urbino: graziose statuette e gruppi di figure: bacili mirabilmente dipinti nell'interno e fuori e che si usava mandare in dono pieni di frutta e di leccornie; boccali e coppe a sorpresa traforati, dai quali si aspirava il liquido applicando il labbro ad un piccolo foro nell'orlo superiore corrispondente ad altro foro nel fondo; uno di questi, originalissimo, rappresentante un individuo colla testa dentro un lambicco sopra il fuoco per lambiccarsi il cervello convertendolo in liquore.

Nell'altra vetrina poi della seconda sala si presenta all'ammirazione del visitatore tutto quello che in fatto di antiche ceramiche si può desiderare di più bello e di più smagliante. Qui capolavori dell'Andreoli (Mastro Giorgio) colla sua sigla; taluni dipinti da lui per intiero, altri da lui ornati nella sola cornice, intorno ad una composizione figurata di altrettanto pregevole lavoro: e in tutti una festa di disegno, di colore, di tinte iridiate che presentano effetti e riflessi mirabili, comunque si osservino. Rimarchevole un piccolo piatto rotondo, disgraziatamente danneggiato, con una semplice figura di Santo sopra un fondo uniforme ad oro cangiante, sul quale brilla l'altro cangiante rubino dell'aureola del Santo e del rovescio del suo manto. E presso ai bellissimi di Mastro Giorgio, altri piatri iridiati così detti da pompa, ad ornati, a fogliami, a figure, con motti e dettati di varia specie; « Madalena bella », « Camilla bella », « Per dormir ne se acquista », « Viva il Duca di Urbino », opere queste anteriori all'Andreoli: e appresso ancora altri iridiati di Gubbio, e poi altri Spano-Moreschi, forse donati a Francesco Maria II della Rovere che passò alla Corte di Spagna alcun tempo della sua giovinezza.

La bellezza delle opere contenute in questa vetrina, per originalità di lavoro e per finezza di decorazione, non è descrivibile; come non è possibile non sentirsi vinto ed ammirato dalla vivacità e varietà delle tinte che sempre si presentano sotto aspetti nuovi e diversi.

Questa la collezione di ceramiche dell'Ateneo di Pesaro, che sarà quanto prima arricchita di una copiosa raccolta di frammenti trovati fra il terriccio, nel recente abbattimento delle mura roveresche, e che il Municipio ha acquistato col concorso della Congregazione Oliveriana, cui è affidata la cura del Museo e della Biblioteca la quale occupa il secondo piano dello stesso palazzo. Quei frammenti interessantissimi per fregi, ornati, stemmi in decorazioni di varia specie, presentano all'occhio del conoscitore, caratteri, forme, procedimenti dell'arte ceramica, anche anteriori al periodo di massimo sviluppo, cui appartengono le maioliche fin qui descritte. Essi non sono stati fino ad ora classificati, ma lo saranno quanto prima dal valente professore Castaldini, e troveranno posto nella vetrina ancora disponibile nella prima sala.

Nella semplice festa di questa inaugurazione furono presenti le autorità ed un ristretto numero di cittadini e forestieri. Appositamente venuti per la circostanza, vi assistevano anche il cav. Bocci Sovrintendente dei monumenti per le Marche, ed il cav. Colasanti della Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti presso il Ministero della Pubblica Istruzione, la quale ha dimostrato sempre, col fatto, il maggior interesse al riordinamento della preziosa raccolta.

E' ora desiderabile che si provveda sollecitamente alla ristampa del catalogo con quelle modificazioni e correzioni che sono rese necessarie dagli accertamenti che un più completo esame delle singole ceramiche ha reso possibile.

G. V.

Dott. ARDUINO COLASANTI, *Redattore responsabile*

Roma, 19[illegible] – Tipografia Editrice Romana, via della Frezza, 57-61



Giuseppe Bonito — Maschere

NUOVI ACQUISTI DELLA GALLERIA NAZIONALE D'ARTE ANTICA A PALAZZO CORSINI IN ROMA.



Le collezioni della Galleria a Palazzo Corsini continuano nel loro regolare sviluppo ed i nuovi acquisti sono stati fatti, sia per colmare le lacune nelle raccolte delle varie scuole, sia per rappresentare più completamente e con opere di maggior valore questo o quel maestro.

Come sempre, anche con questi acquisti si è cercato di arricchire specialmente le serie di pitture italiane del Seicento e del Settecento che sono caratteristiche per la Galleria, e le collezioni d'opere di maestri stranieri, che hanno lavorato in Roma e che servono a meglio far comprendere le vicende delle nostre scuole pittoriche.

Non si è però trascurata la piccola collezione di pitture medievali che la Galleria possiede. La direzione della Galleria Borghese ci ha gentilmente ceduta la squisita tavola di *Simone Martini* colla Madonna ed il Bambino, ed una buona tavola, probabilmente di *Barna Senese,* in cui il devoto pittore ha raffigurato la Vergine col Bambino. Una tavola di *Simone Bolognese,* firmata: *Symon pinxit,* è venuta assai opportunamente a collocarsi accanto alla Incoronazione della Vergine, già posseduta dalla Galleria; opera anch'essa certa di un trecentesco bolognese.

Il gruppo dei Veneziani, che già qualche anno fa si era arricchito del bellissimo ritratto di giovanetta, in cui il *Padovanino* (1590-1650) mostra di avere saputo degnamente seguire l'esempio magnifico di Tiziano, pur non trascurando gli insegnamenti che i maestri spagnuoli e fiamminghi avevano recato d'oltre Alpe in Italia, si è arricchito di una pittura di *Giambattista Tiepolo* (1693-1770); la prima che del grande settecentesco veneziano possegga Roma. Il quadro fu acquistato presso l'antiquario Giulio Boehler di Monaco di Baviera.

La spigliata pittura, benchè non possa stare a petto delle fantastiche e grandiose composizioni con cui l'immaginoso maestro ha magnificamente allietato i suoi contemporanei fastosi e noi che ancora godiamo di tanta delizia di colore e di così scapigliata vivacità di disegno, basta però a portare come un'eco della sua arte magniloquente e capricciosa nelle collezioni romane.

Un grosso fauno visto di schiena siede, colle gambe ravvolte in un ricco drappo di damasco giallo presso un murello, in atteggiamento di riposo e pare che stia come perduto in una sua sonnolenta fantasia, mentre un satirello alato, molto sveglio e biricchino, gli si accosta, sostenendo colle due braccia un bianco tronco di betulla.

Il corpo roseo del satirello e la scorza argentea del tronco, da cui pendono alcune rare foglie ingiallite dall'autunno, compongono sullo sfondo verde grigio di una selva di pioppi una squisita armonìa di colori, che ci dà modo di ammirare Giambattista Tiepolo in tutta la sua sottile arte di colorista vario e sensibilissimo.

Il grosso fauno, il satirello ed il tronco della betulla non sono che elementi di una composizione decorativa, dove inutilmente si cercherebbero un pensiero animatore ed un significato. La lieta pittura non aveva di certo altro scopo che di decorare amabilmente la parete d'una saletta chiara in qualche luminosa villa veneziana di terraferma. Non v'ha dubbio infatti che il quadro da poco entrato in Galleria debba essere stato tolto da qualche villa, probabilmente spogliata d'ogni sua decorazione. Nell'esaminare attentamente la pittura si vede che in origine era in parte coperta da una cornice ovale e che aveva quindi quella forma che meglio s'adatta ad ornare per esempio la parete al di sopra di una porta.

Il dipinto è del tipo di quelle piccole composizioni con cui Giambattista Tiepolo, ha decorato la villa di Valmarana e ricorda fra tutte specialmente quella in cui si vede un puttino incappucciato che scherzosamente vuole impaurire due suoi compagni. Il satirello alato è il fratello di alcuni allegri puttini di un soffitto di Palazzo Martinengo e di quei piccoli *venti* che scherzano presso Eolo sul soffitto di Palazzo Labia.

Di *Giambattista Salvi da Sassoferrato* (1609-1685) la Galleria non possedeva fino a poco fa che un piccolo quadro di una Madonna col Bambino. Tanto più opportuno parve quindi l'acquisto del grande ritratto di Monsignor *Ottaviano Prati*, prelato bresciano, firmato dal pittore. *Al P. Mons. Ottaviano Prati Per Gio. Battista Salvi da Sassofer.*

Questo ritratto deve essere considerato come una delle più importanti opere acquistate per la Galleria nell'ultimo tempo per comporre la serie delle pitture italiane del Seicento ed è senza dubbio da porre fra le cose migliori del pittore marchigiano, perchè se da un lato il colorito delle vesti in bianco, rosso e turchino vivacissimi è come al solito poco gradevole, il forte disegno della persona e specialmente della testa ci danno modo di ammirare l'artista in

un dipinto autentico, come robusto e vivace ritrattista. Sinora non si attribuiva al suo pennello altro ritratto che quello non firmato di un cardinale nella Pinacoteca Vaticana.



Giambattista Salvi detto il Sassoferrato — Ritratto di Mons. O. Prati.

In questo di Monsignor Prati il Sassoferrato si mostra fedele seguace di Domenichino, di cui ha anche lo speciale impasto dei colori.

Il gruppo dei Genovesi, già importante per le belle pitture del *Carbone*, del *Baciccia* e di *Giovanni Benedetto Castiglione*, si è ora accresciuto coll'acquisto di quattro dipinti di quel fantastico *Alessandro Magnasco* detto *Lissandrino* (1681-1747) che seppe così bene accoppiare il drammatico coll'umoristico, dimenticando felicemente non solo gli insegnamenti di suo padre Stefano, che continuava il manierismo imbastardito d'influenze fiamminghe di Valerio Castello, ma anche

quelli del decoratore milanese Filippo Abbiati, che lo ebbe pure fra i suoi scolari.

Lissandrino seppe mirabilmente unire nelle sue pitture lo studio del realismo, insegnato da Salvatore Rosa colle sue rappresentazioni di vita popolare, all'ispirazione ricavata dalle profonde fantasie del Rembrandt, da cui un altro grande genovese, Giovanni Benedetto Castiglione aveva saputo trarre ancor più che la forma, l'anima per i suoi quadri e per le sue acqueforti.

Nei quadri del Magnasco si mostra uno spirito bizzarro e capriccioso che ogni cosa elabora e trasforma, trovando sempre nuove forme ed insoliti atteggiamenti e scorrendo libero per i campi delle più scapigliate fantasie.

Egli è tra i primi a raffigurare, sulle tracce di Giovanni Ghisolfi, rovine fantastiche, ma non le popola, come si può vedere appunto nei due tondi da noi recentemente acquistati, di figure classiche di guerrieri, di togati e di donne nobilmente ammantate, ma pone sotto gli archi ruinanti e tra le colonne spezzate il terrore di visioni atrocemente macabre.

Le più orrende rappresentazioni delle tentazioni di Sant'Antonio eremita paiono miti al paragone di queste in cui demoni e streghe s'accanniscono addosso al vecchio macilento. Ai piedi di una paurosa figura di strega seduta come in trono sullo scheletro d'un cavallo, i demoni traggono il monaco serrato da catene e, come a personificare in una sola figura l'inutilità del tormento, il maestro ha dipinto un demonio mezzo serpente che sfoga l'inutile ira in un furioso salto.

Di particolare interesse sono gli sfondi di questi due tondi, in cui il Magnasco comparisce come un vero e proprio precursore del Pannini. Meno scapigliato e più colorito egli ci si mostra in due altri quadretti pure di recente acquistati con vivaci figure di eremiti fra aspri dirupi.

La collezione genovese si è poi accresciuta di un'opera di uno dei maggiori maestri di pittura che la grande ligure città vanti, di quel *Bernardo Strozzi* (1581-1644), che dall'essere francescano, si ebbe il nome di *Cappuccino*, mutato poi in quello di *Prete genovese*, quando lasciò il clero regolare.

Nel quadro ora acquistato colla figurazione di San Lorenzo e i tesori della Chiesa, egli ci si presenta in quella sua maniera alquanto più chiara e luminosa, che è caratteristica per i suoi quadri giovanili, quando ancora non si compiaceva di caricare d'ombre oscure le sue composizioni.

Il quadro è poi specialmente importante perchè ci mostra l'artista genovese strettamente legato colla scuola fiorentina.

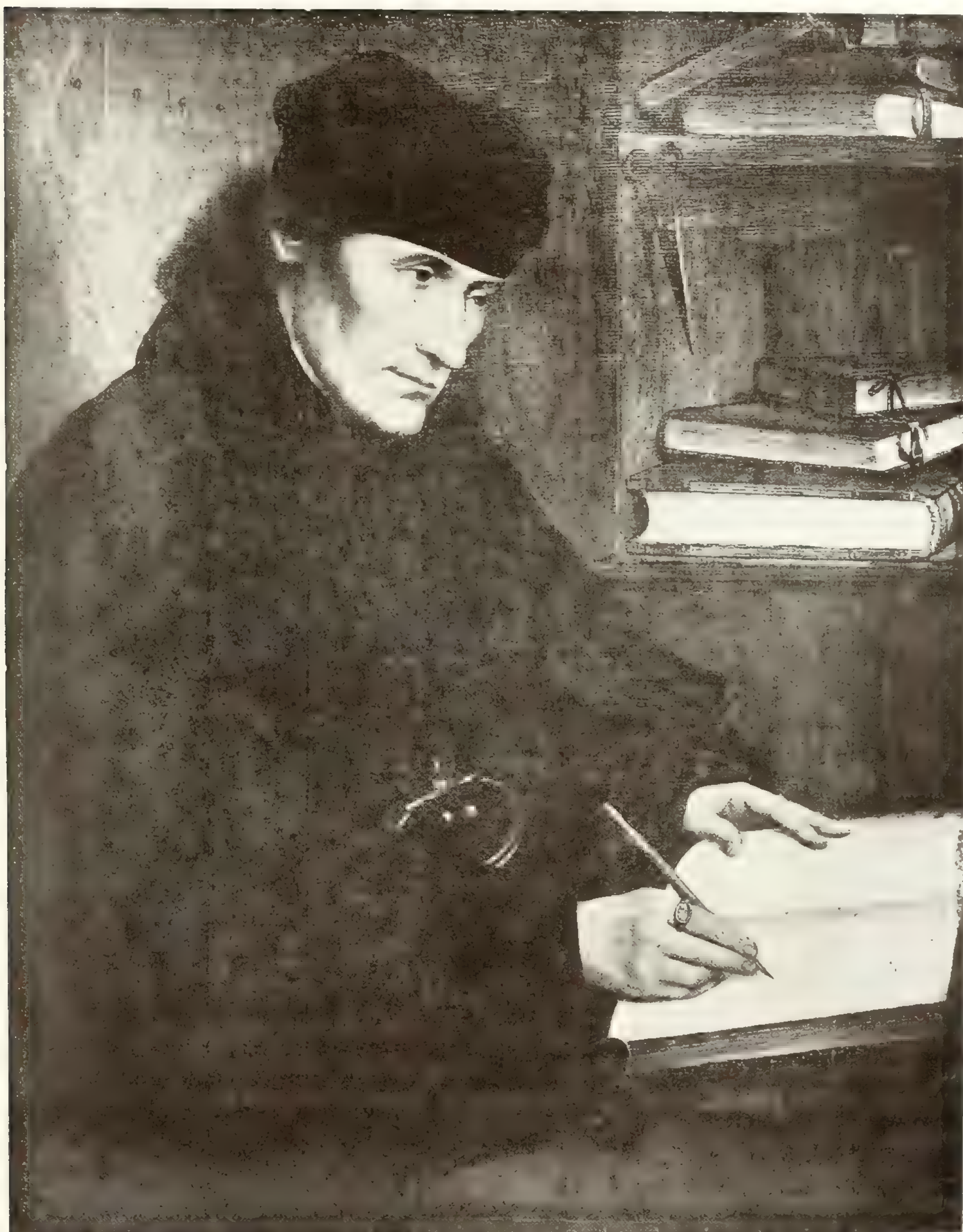
Come in tutti gli artisti genovesi anche in lui le caratteristiche locali non compariscono che nel vivace spirito che anima i personaggi, chè come pittore egli è un eclettico che cerca e trova ammaestramenti dove più facilmente gli si offrono.

In questo dipinto egli è veramente fedele scolaro di quel Pietro Sorri senese, che portò gli insegnamenti di Ventura Salimbeni a Venezia ed a Genova. Nè solamente dal Sorri mostra di dipendere lo Strozzi, chè per molti riguardi ha grande affinità colla scuola di Matteo Rosselli, tanto che parecchie delle sue figure, e si osservi nel nostro quadro specialmente quella del santo diacono, appariscono disegnate e colorite in modo da ricordare non solamente quelle del Rosselli, ma anche quelle dei suoi seguaci, come il Vignali, il Furini e Carlo Dolci. Sono le stesse ombre un pò fumose, gli stessi colori fioriti e non sempre tra di loro armonicamente accordati.



Giambattista Tiepolo – **Un fauno e un satiretto.**

Il nostro quadro ricorda per la tecnica della pittura e per il colorito il bel dipinto dello Strozzi nella Galleria di Dresda, dove è raffigurata Rebecca che presso il pozzo parla col servo di Abramo.



Quentin Massys — Ritratto di Erasmo di Rotterdam.

La collezione napoletana si è aumentata non solamente coll'avere tolto dai magazzini un quadro colla Madonna ed il Bambino, firmato da *Massimo Stanzioni* (1585-1656) ed un dipinto in cui *Luca Giordano* (1632-1705) nel rappresentare il Cristo col danaro di Cesare segue dappresso Paolo Veronese, ma con vari acquisti.

Bernardo Cavallino (1622-1654), di cui la Galleria già possiede due opere bellissime, ci apparisce ora anche con un quadro, dov'è Sant'Irene che cura San Sebastiano saettato; importante ancor più che per le figure per il profondo paesaggio. Intorno alla scena di martirio e di pietà stanno antiche quercie dal fogliame ingiallito e negli strani tronchi contorti, nel fogliame di tardo autunno, nel cielo striato di nuvole che paiono strappate dall'uragano, è come un vivo riflesso del dramma divino. Noi non troviamo qui le vivaci tinte dell'incontro di San Pietro e



Nicolas Poussin — Il trionfo di Davide.

Cornelio, non la luce raccolta dell'Addio di Tobiolo, ma un'armonia dolcissima di toni argentei, che ci ricordano più che qualsiasi altra opera conosciuta dell'artista i due piccoli tondi con le storie di Erminia nel castello di Schleisheim presso Monaco di Baviera.

Un ritratto di fanciullina bionda che ha piene di fiori e di ciliege le piccole mani, dipinto da *Francesco Solimena* (1657-1743) ed una mascherata di *Giuseppe Bonito* (1707-1789) sono giunti opportunamente a rendere più completa la figura dei due artisti. La fanciullina del *Solimena* basta da sola a mostrarci questo decoratore magniloquente e pomposo nella bella intimità di un piccolo ritratto, mentre le maschere del *Bonito*, poste ora accanto al vivo ritratto di signora che qualche anno fa comprammo di questo artefice, ce lo presentano nella sua forma più consueta di brioso narratore di vita vissuta. Accanto ai mangiatori di maccheroni di *Micco Spadaro* abbiamo ora dello stesso maestro un dipinto rappresentante un incendio, ed accanto al gran quadro con pesci e conchiglie

di *Giuseppe Recco* un fresco dipinto con uva, fichi, ciliege e pesci, firmato col monogramma di *Giambattista Ruoppoli* (1620-1635). Questi fu insieme al Recco



Pierre Mignard le Romain — La Madonna, il S. Bambino ed un piccolo devoto.

discepolo di quel celebratissimo ed ora sconosciuto *Paolo Porpora* che col « dipingere, come scrive il De Dominici (1), pesci, ostriche, lumache, buccine ed altre cose marine », giunse sino agli onori dell'Accademia romana di San Luca.

(1) BERNARDO DE DOMINICI, *Vite dei pittori, scultori ed architetti napoletani*, Napoli, Trani, 1844, III, 235.

Ultimo cronologicamente fra i quadri italiani da poco acquistati è un ritratto della poetessa arcadica romana, Laura Bandellotti, dipinto da *Gaspare Landi* (1750-1830) intorno al 1820.

Accanto agli acquisti di opere italiane apparisce cospicua per numero e per qualità la serie delle pitture di stranieri, fra cui occupa forse il primo posto il mirabile ritratto di Erasmo di Rotterdam, dipinto da *Quentin Metsys* (1460-1530). Quest'opera magnifica faceva parte della collezione di cose d'arte raccolta qui in Roma dal conte Gregorio Stroganoff, nel suo palazzetto di via Sistina, ed è stato donato alla Galleria, dopo la morte del grande collezionista, dai suoi eredi, principi Scherbatoff.

Nessun dubbio v'è intorno all'autore della fortissima pittura, nè intorno al personaggio rappresentato. Uno sguardo ai numerosi ritratti che di Erasmo sono pervenuti sino a noi, e di questi basti ricordare quelli maravigliosi di Giovanni Holbein, è sufficiente a convincerci che abbiamo qui veramente riprodotto con maestria sovrana, le austere sembianze del grande filosofo olandese. Antonio Muñoz, nel suo catalogo della Collezione Stroganoff (1) è riuscito a provare che questo ritratto è quello che Erasmo donò al suo amico Tommaso Moro insieme a quello di Pietro Egidio Romano, dipinto pure da Quentin Metsys nel 1517 ad Anversa.

I due ritratti formavano, sempre secondo il Muñoz, un dittico, ma furono in seguito separati, e mentre quello di Egidio romano pervenne sino dal 1875 nella collezione del conte di Radnor a Longfort Castle, in Inghilterra, questo di Erasmo fu portato a Roma dal conte Gregorio Stroganoff, ed in esso tutti riconoscono l'originale del Metsys, di cui non è che una copia il ritratto di Erasmo della Galleria di Hampton Court. Il dipinto era in origine su tavola e fu poi trasportato su tela.

A *Jan Brueghel il giovane* (1606-1667), di Anversa, è giustamente attribuito un bel dipinto con una nevicata, pure di recente acquisto. Nulla nel quadro disegnato e dipinto con minutissima cura, rivela la dimora che il pittore fiammingo fece in Italia. La piccola pianura ondulata, le case, gli uomini nei loro caratteristici costumi, tutto è perfettamente fiammingo. Notevole è la giustezza con cui il pittore ha saputo disporre le squillanti tinte rosse, verdi e turchine delle vesti in modo da animare piacevolmente la distesa monotona della neve che copre il terreno e le case.

Fra le cose migliori di *Filippo Pietro Roos* (1651-1705) da Francoforte sul Meno, più conosciuto col nome di *Rosa da Tivoli*, è un gregge di pecore, raccolto intorno al pastore, fra rovine, sullo sfondo turchino dei Monti Albani. Il quadro è dipinto a tempera su di una carta che mostra qua e là chiare tracce d'essere stata prima stampata all'acqua forte. Dalla tecnica speciale deriva al dipinto un'insolita e assai piacevole giustezza di toni e di rapporti ed una bella chiarezza e luminosità di tinte, tanto che non v'è traccia di quelle ombre oscure e pesanti che così spesso guastano le più belle pitture di Rosa da Tivoli.

La collezione francese si è accresciuta di due quadri che hanno speciale importanza per Roma. Il trionfo di Davide di *Nicola Poussin* e la Madonna col S. Bambino ed un piccolo donatore di *Pierre Mignard le Romain* servono infatti assai bene, insieme ai paesaggi di *Nicola* e di *Gaspare Dughet*, insieme

(1) A. Muñoz, *Pièces de choix de la Collection du comte Grégoire Stroganoff à Rome*.



JAN BRUEGHEL il giovane — **Paesaggio invernale.**

all'Annunziata di *Pierre Subleyras* ed ai dipinti di *Simon Vouet* e di *Horace Vernet* a darci qualche luce sui rapporti intimi che la pittura francese ebbe sino dal secolo decimosettimo colla pittura italiana.



Ignazio Stern — Ritratto del Cardinale Landi.

Purtroppo ci mancano ancora quadri della scuola di Fontainebleau, dimostrativi dell' influenza romana in Francia durante il Cinquecento e qualche pittura decorativa, ad esempio di *Charles Lebrun*, che documenti la sua derivazione da Pietro da Cortona e dai Cortoneschi.

Il quadro attribuito a *Nicola Poussin* (1594-1665) è interessante non solo per le sue intrinseche qualità di pittura e di composizione, ma ancora più per la stretta affinità che il maestro francese vi dimostra coll'arte italiana.

Quando si osserva la grandiosa composizione così affollata di figure, si scorge subito ch'essa si compone di elementi tutti belli ed interessanti, ma di valore assai diverso. Mentre le donne e gli uomini raggruppati sulla sinistra presso un folto d'alberi, per le proporzioni del corpo, per le fisonomie, per la forma ed il colore delle vesti ci richiamano subito alla mente le figure che Nicola Poussin usa di porre nei suoi quadri, le fanciulle che escono danzando, suonando e cantando da Sion incontro al giovanetto vittorioso, sono di aspetto ben diverso. Si allontanano non poco dal tipo di quelle abituali del pittore e ricordano le più belle e fresche figure di Domenichino, benchè se ne discostino alquanto specialmente per la tecnica usata nel dipingerle. Forse mai il Poussin, pur così amoroso disegnatore e pittore, ha raffigurato in una sua opera fanciulle di così grande bellezza. I corpi giovanili nelle larghe vesti di stoffe leggere che mirabilmente s'adattano alle agili membra, paiono quasi sollevarsi da terra nella letizia dei canti e dei suoni e le belle teste bionde dalle chiome acconciate in cento forme squisite, s'inebriano nel canto di gioia e di letizia. I turchini un po' violenti ed i rossi accesi che il pittore francese ama di dipingere fortemente illuminati dagli sbattimenti di luce, come può vedersi anche nelle deliziose figurette che animano i suoi piccoli quadri di paesaggio conservati nella Galleria di Palazzo Corsini, hanno qui ceduto il posto a tinte vaghissime e preziose. Accanto a tenui veli cilestrini sono sete verdine e frangie dorate. Monili, diademi, ricami, orecchini con perle, dipinti con ogni raffinatezza di pennello sapiente, coronano d'un serto di grazia questa fiorita teoria di vergini.

Le teste delle giovani appariscono studiate su antiche sculture e più d'una ricorda pel tipo della Niobe, che appunto Domenichino amò di riprodurre nelle sue figure femminili. Noi qui troviamo le belle teste niobidee del nobile pittore bolognese e la soave fanciulla che a capo della schiera suona il cembalo è parente e alla Castità di Palazzo Farnese, e alla Santa Cecilia di San Luigi dei Francesi.

In altri quadri del Poussin si trovano tipi chiaramente derivati da Domenichino, così ad esempio, nella rappresentazione del *Sacramento del Matrimonio* varie donne e più d'ogni altra quella che col dito indica una compagna che sta dietro alla sposa. In un altro quadro di Nicola Poussin, che la Galleria possiede e che per mancanza di spazio è chiuso nei magazzini, una amabile composizione con Ovidio circondato di putti, ricorda Domenichino una ninfa addormentata sul davanti che ha i lineamenti delle liete fanciulle della Caccia di Diana.

Con Domenichino Nicola Poussin ebbe amicizia grande. Egli lo ammirò come maestro e lo difese strenuamente quando contro di lui divampò più fiera l'inimicizia e la persecuzione dei seguaci di Guido Reni. Sopra ogni altro pittore vivente egli stimò Domenichino e da lui apprese più che da qualsiasi altro maestro, ma mostrerebbe di non conoscere l'essenza dell'arte sua chi non ricordasse come egli si mettesse con ogni diligenza a studiare anche gli antichi e le opere dei più grandi maestri del Rinascimento italiano.

Mentre i suoi quadri colle rappresentazioni dei *Sette Sacramenti*, dipinti per Cassiano del Pozzo, ci indicano con quanto amore egli cercasse di modellare le forme delle sue figure su quelle degli antichi, diventando così uno dei precursori dell'Accademia, non v'è chi non sappia come egli cercasse e trovasse argomenti di studio nelle opere della grande pittura italiana. Mentre traeva alcuni suoi putti dal *Sacrificio di Venere* di Tiziano, che prima d'es-

sere al Museo del Prado, ornava la casa dei Ludovisi in Roma, studiava con ogni amore l'*Ercole al bivio* di Annibale Carracci, allora a Palazzo Farnese, e toglieva dalle composizioni di Raffaello e di Michelangelo intere figure,



Raphael Mengs — Ritratto muliebre.

come nel *S. Giovanni battezzante*, dove, quasi a dimostrare tutta la sua ammirazione per la grande arte italiana, disegnò un uomo prendendo a modello uno di quei soldati sorpresi nel bagno, che Michelangelo aveva raffigurato nella sua « Guerra di Pisa », nell'atto di rivestirsi frettolosamente dai panni.

Il Trionfo di Davide ora nella Galleria Nazionale romana è da porsi fra le opere che il Poussin dipinse in Roma quando ancora giovane frequentava la bottega di Domenichino, ed è quindi un documento prezioso per quel periodo

della vita artistica della nostra città, quando vi erano già così vive le relazioni fra i nostri artisti e gli stranieri. Solamente un accurato esame di queste scambievoli relazioni ed influenze potrà darci modo di spiegare tante forme d'arte nostrana durante il Seicento ed il Settecento.

Non meno pregevole per queste speciali ricerche è il quadro di *Pierre Mignard*, (1610-1695) detto dai Francesi *Le Romain*, il romano, per distinguerlo da suo fratello maggiore Nicola e ricordare la sua dimora in Roma fra il 1635 ed il 1657. Intimo di Nicola Poussin, di Simone Vouet e del Du Fresnoy, visse con loro a Roma e coi loro amici italiani. Come già in Francia aveva a Fontainebleau studiato le opere italiane ed italianeggianti di quella speciale scuola in cui nelle dottrine michelangiolesche si affratellarono pittori francesi ed italiani, così a Roma egli si rinnovò collo studiare le opere dei Carracci e col seguire le dottrine di Domenichino e dei Toscani della scuola di Matteo Rosselli.

Il piccolo donatore in abito di Domenicano, che sta nel nostro quadro ai piedi della Vergine, ci mostra appunto quanto egli abbia derivato da questa e da quella scuola. Il pittore chiamato a ritrarre Urbano VIII ed Alessandro VII, in questo suo minuto e profondo ritratto, che del bambino ci dà non solo la forma ma ancor più lo spirito e l'anima, mostra quale era la sua maggiore forza.

Come Pierre Mignard non riuscì a Roma a competere con Pietro da Cortona nei quadri d'altare di stile decorativi, e di questa sua inferiorità rimase documento prezioso il dipinto con S. Carlo Borromeo e la Trinità sull'altar maggiore di S. Carlino alle Quattro Fontane, così fu sopraffatto in Francia da Carlo Lebrun, che nelle grandi composizioni decorative di soggetto storico, mostrò d'avere saputo appunto dal Cortona trarre utili insegnamenti e modelli da imitare.

Col Settecento italiano sono intimamente legati *Ignazio Stern* e *Raffaello Mengs*, di cui la Galleria ha acquistato ultimamente due ritratti.

Ignazio Stern, nato nel 1680 a Maukirchen in Germania, venne a Roma nel 1701 e vi morì nel 1748. Da questa famiglia degli Stern, che durò in Roma sino al secolo decimonono, uscirono vari buoni artisti ed una Stern, fu madre di *Horace Vernet*.

Ignazio, che aveva avuto i primi insegnamenti, ancora giovanissimo a Bologna nella bottega dell'elegante ed evanescente *Carlo Cignani*, si trasformò in Roma quasi completamente collo studio degli affreschi del Cortona e del Baciccia e portò le loro scapigliature, dopo averle però alquanto incipriate e quasi inzuccherate, nei suoi affreschi in S. Sergio e Bacco, in Sant'Anna dei Palafrenieri, nella Sagrestia di S. Paolino alla Regola, e nelle decorazioni a Santa Prassede. Nel dipingere ritratti s'accostò invece alla scuola di Andrea Sacchi e studiò non poco le squisite pitture di Carlo Maratta, di cui ha, come può vedersi appunto nel ritratto del *Cardinale Francesco Landi* da poco acquistato, la tonalità bruna, ravvivata però da un colore alquanto più vivace, ed il modo di pennelleggiare minuto e fino. Nelle chiese di Roma si trovano qua e là su sepolcri medaglioni con ritratti musivi, fatti secondo sue pitture, come l'immagine di Giacomo III Stuardo a S. Pietro ed il Cardinale Imperiali a S. Agostino. Lodovico, figlio di Ignazio Stern, fu pittore valente anch'egli e s'iniziò all'arte seguendo prima gli insegnamenti del padre e frequentando poi i corsi dell'Accademia di Belle Arti in Parma.

Il ritratto di una dama della famiglia fermana dei Carducci, che la Galleria ha acquistato da Guglielmo De Sanctis; opera indubitata di *Antonio Raffaello*

Mengs (1728-1779), è poco più che un abbozzo. Nella parte inferiore il pittore infatti ha interrotto l'opera sua, tanto che al disotto del bianco petto, dipinto colla sensibilità squisita dell'artista che sente tutta la bellezza e la suggestione



Francisco Goya y Lucientes — Ritratto di Vicente Lopez?

del vero, apparisce invece della veste scollata, la tela preparata con una tinta bruna, che però nel suo tono basso non disturba in alcun modo la visione dell'opera finissima.

In tutte le parti del ritratto è lo stesso carattere di pittura gettata giù con arte sicura alla prima, senza pentimenti e senza leccature, cercando di

fermare con tocchi rapidi e sicuri l'immagine piena di vita. Ed è in questa incompiutezza del dipinto forse la sua maggiore qualità. Qui sono del tutto dimenticati gli insegnamenti del porcellanato Marco Benefial, che fu primo maestro del Mengs a Roma, mentre ritroviamo qualcosa della spigliatezza di Pompeo Batoni, ancora non ammansito dall'Accademia trionfante. Questo ritratto è vivo della stessa vita che anima il bell'affresco con cui Raffaello Mengs decorò il soffitto di Sant'Eligio, e non ha ancora quei difetti di soverchia finitezza per cui ci appariscono freddi gli affreschi di Villa Albani e del Vaticano, tutti composti secondo schermi classici ed antichi e tanti ritratti troppo perfetti e troppo finiti.

L'opera più recente che sia stata acquistata per la Galleria di Palazzo Corsini è un ritratto, attribuito ragionevolmente a *Francisco Goya y Lucientes* (1746-1828), e riproducente con ogni probabilità i tratti del suo allievo *Vicente Lopez*. Poichè il Goya fu anche a Roma e vi dipinse, non è fuori di luogo che una Galleria romana abbia una pittura sua e finora qui di lui, ch'io sappia, non si conservava opera alcuna.

Il ritratto è dipinto con tecnica robusta e specialmente nel volto e nei capelli ha caratteristiche che appariscono sicure per attribuire l'opera al grande maestro spagnuolo.

Nelle vesti un certo che di troppo curato non basta a mettere in dubbio l'attribuzione, ma ci fa invece pensare che il quadro possa assegnarsi all'età più avanzata del maestro, quando egli per esempio, dipingeva il ritratto di Don Isidoro Maiquez del Prado, o quello di Don Ramon Satue, della collezione Benito Garrigo.

Il disegno potente, la vita che anima ogni tratto della robusta faccia maschile, il pennelleggiare violento per cui ogni particolarità anche poco piacevole del vero, pare quasi con violenza trasportata sulla tela, sono ben degni del tempo, quando il grande mago nelle acqueforti crudeli dei Proverbi e dei Prigionieri descriveva con dolore ed ironia le virtù e le disgrazie della sua patria.

FEDERICO HERMANIN.

NELLE CHIESE DI ROMA.
RITROVAMENTI E RESTAURI.



E chiese di Roma continuano ogni giorno a dare nuovi tesori, a offrire nuova messe di materiale artistico, argomento di ricerche e di studii, che illuminano di maggior luce la storia dell'arte della città eterna. Ai SS. Quattro la basilica antica riappare di sotto i rifacimenti del Seicento; a S. Crisogono una chiesa sotterranea tutta adorna di pitture di sculture e di iscrizioni, torna in luce negli scavi che da quattro anni vi si stanno praticando; a S. Marcello un cippo medioevale decorato di musaici cosmateschi si ritrova nascosto entro un moderno altare, e una vasca battesimale riappare di sotterra; altri numerosi trovamenti ogni giorno si verificano, alla Minerva, a S. Martino ai Monti, a S. Bartolomeo all'Isola, a S. Pancrazio, a S. Sebastiano.

Delle opere d'arte scoperte di recente e di altre già note ma in questi ultimi tempi restaurate o messe in miglior luce a cura del sottoscritto si dà notizia in questo articolo.

Santa Maria del Popolo.

In S. Maria del Popolo, oltre numerosi piccoli lavori di restauro ai monumenti sepolcrali, alle pitture, agli altari, si è eseguita su proposta del sottoscritto la liberazione dei pilastri semicolonne e capitelli di travertino della navata centrale e delle laterali, dalla sconcia mascheratura di spesso intonaco, dipinto con una sgradevole colorazione per imitare il cipollino. È bastata questa facile, sebbene lunga e paziente operazione, per restituire al tempio il suo bel carattere quattrocentesco, che certo non può dirsi disturbato dalla sobria decorazione berniniana delle figure di sante in stucco bianco sedute al disopra degli archi dentellati; è questo uno dei casi in cui l'arte barocca ha saputo meglio adattarsi a un monumento più antico, senza alterarlo troppo.

Rivolsi anche la mia attenzione alla meravigliosa Cappella Chigi, e col consenso di S. E. il Principe D. Mario Chigi, che volle provvedervi a sue spese, fu ripulito dal restauratore prof. Tito Venturini-Papari il dipinto della Natività della Vergine di Sebastiano del Piombo. La grande composizione era completamente oscurita dal fumo, dalla polvere, e in special modo da sovrapposte mani di vernice, che avevano perduto la trasparenza, e si erano ingiallite; inoltre in molti punti dei vecchi restauri, cresciuti di tono, turbavano l'armonia del colore. Liberato dal sudiciume, rimosse le vecchie vernici ed i cattivi restauri, il dipinto è tornato limpido, armonioso, vivo nelle luci, e mostra un colorito, fresco, luminoso, che fa subito pensare all'arte veneziana: credo

perciò che la recente pulitura, così bene eseguita dal valentissimo Venturini-Papari, potrà contribuire alla risoluzione del dubbio sulla data che si deve assegnare all'opera. Sarà inoltre possibile distinguere con chiarezza, ciò che finora non si è fatto, la parte che aspetta a Francesco Salviati, il quale com'è noto finì nel 1554 il dipinto iniziato molti anni prima da Sebastiano, e dovette a mio avviso operare specialmente nella parte superiore, nel Padre Eterno circondato dagli angeli, assai diverso nel colorito dal gruppo inferiore delle donne intente alle cure della neonata. Un altro risultato importante del recente lavoro



Fot. Anderson

Particolare della Natività di Sebastiano del Piombo dopo la pulitura
Roma, S. Maria del Popolo.

è stata la constatazione che la Natività è dipinta ad olio non sul muro, ma su lastroni di peperino esattamente congiunti e stuccati nelle commettiture; particolare non osservato dai recenti biografi di Sebastiano, e che ha una speciale importanza nella storia tecnica della pittura. A differenza della lavagna, il peperino è atto a ritenere il colore esssendo poroso e assorbente, cosicchè la pittura a olio si conserva perfettamente; i dipinti su lavagna, come quelli in rame, presentano invece poca adesione del colore, essendo la superficie soverchiamente liscia e quasi grassa; la lavagna inoltre facilmente si sfalda. L'impiego del peperino, che non mi è noto in altre pitture, non è casuale: Sebastiano del Piombo che portò la sua osservazione sui modi più adatti per condurre dipinti ad olio, certamente conobbe le pregevoli qualità del peperino e se ne avvalse.

Durante i lavori feci anche temporaneamente rimuovere le due lunette di legno dipinte nel Seicento, nell'alto delle pareti laterali, per verificare se vi fossero sotto le pitture cinquecentesche che come è noto non furono terminate;



Sebastiano del Piombo -- **Particolare della Natività** dopo la pulitura.

Roma, S. Maria del Popolo.

ma il tentativo ebbe risultato nullo. La cornice di metallo dorato che circonda il dipinto della Natività, fu gettata nel 1655 da Francuccio Francucci da S. Severino Marche, come apprendiamo da un documento del Bertolotti (1), il quale pure ci dice che lo stesso artista gettava nell'anno dopo per la cappella una lampada. Ora io credo non esservi dubbio che la lampada sia quella famosa dei tre angeli sostenenti la corona, che malgrado le sue chiare forme del Seicento avanzato, alcuni si ostinano ancora ad attribuire a Raffaello: il documento taglia netta la questione, inesistente del resto per ogni conoscitore di stile artistico. Dal Baglione apprendiamo che Francuccio Francucci fu nipote del noto fonditore Bastiano Torriani, detto il Bologna, e che si recò in Spagna al servizio del Re Cattolico; già però nel 1650 lo ritroviamo a Roma ad eseguire con Giovan Pietro del Duca la colomba di bronzo sull'alto della guglia di piazza Navona, secondo altro documento del Bertolotti.


Francuccio Francucci — Lampada dell'anno 1656 nella cappella Chigi in S. Maria del Popolo.

S. Giovanni in Ayno.

La piccola chiesa di S. Giovanni in Ayno, in via Monserrato, sull'angolo di piazza Ricci, già da tempo non più adibita al culto, e ridotta a magazzino di legname, era da molti anni pericolante e specialmente nella elegante facciatina presentava gravi lesioni. La scossa di terremoto dell'agosto 1909 contribuì a maggiormente danneggiarla, rendendo necessaria una immediata puntellatura.

La Sovraintendenza ai Monumenti invitò il Marchese Ricci-Paracciani, proprietario della chiesina, a provvedere al restauro di essa; il Marchese Ricci chiese invece il permesso di modificare il piccolo edificio e di conservare la facciata, che è la sola parte di esso che rivesta carattere artistico, modificando il resto della fabbrica.

Per la storia della chiesina vedasi l'Armellini (pag. 419), il quale giustamente rileva contro l'opinione del Nibby, che il nome di *in ayno* deriva da *agno* per esservi dipinto un tempo sulla facciata S. Giovanni con l'agnello. L'origine della chiesa è assai antica; nella sua forma attuale essa fu ridotta nel 1599, secondo l'iscrizione che è sull'alto del piccolo prospetto.

(1) A. Bertolotti, *Artisti bolognesi a Roma*, pag. 104.

Nell'Archivio dei Marchesi Ricci-Paracciani, ora proprietarii della chiesa, si conserva una pianta e un disegno della facciata, del secolo XVIII, da cui appare che essa doveva essere sormontata da un timpano, che non sappiamo se sia in realtà stato elevato.

Il grazioso portale sul tipo di quello dell'ingresso laterale della Minerva, o di quelli della facciata di S. Giacomo degli Spagnuoli in Piazza Navona, rimonta ad epoca anteriore.



Roma. Facciata di S. Giovanni in Ayno.

S. Maria sopra Minerva.

Anche nella chiesa della Minerva si è proceduto ad un lavoro di restauro generale e di pulitura dei marmi, degli affreschi delle cappelle, che presentavano tutti piccoli danni non gravi, ma che nuocevano al decoro del tempio. Dal chiostro e dal corridoio che da esso immette alla sagrestia, furono ritirati nella chiesa i monumenti di Andrea Bregno e di Girolamo Botticella e le lastre tombali dei tre generali domenicani Gioacchino Turriani, Leonardo Mansueto e Salvo Cassetta, e collocate nella cappella Frangipani; come pure vi fu messa la iscrizione di Orazio Fusco del 1573, dietro la quale apparve una scritta mutila romana: AQVILIVS FAVSTI L. ATHICTVS VIXIT ANNIS XXXII.

Nell'antisagrestia furon posti il monumento di Giovanni Solano (1530), un piccolo sarcofago antico, e su due basi appositamente costruite, le figure marmoree della Fede e della Religione, rinvenute in un deposito della chiesa.



Pirro Ligorio e Cassignola — **Monumento di Paolo IV.**
Roma, S. Maria sopra Minerva.

Roma, Archivio Ricci — Prospetto di S. Giovanni in Ayno.

Roma, Archivio Ricci — Pianta di S. Giovanni in Ayno.

Esse erano un tempo sull'alto delle due cornici laterali del monumento di Paolo IV, nella cappella Carafa, e sono opera di Tommaso Della Porta; dovettero esser tolte quando si volle ingrandire la finestra che dall'alto del monumento dà lume agli affreschi di Filippino. Intorno alla tomba di Paolo IV possediamo sicure notizie documentali (1): esso fu innalzato per ordine di Pio V, a spese della Camera Apostolica, e costò 3000 scudi. Architetto ne fu Pirro Ligorio; maestro Giacomo Cassignola scolpì la statua del Papa in un



Roma, Madonna del Buon Consiglio.
Affreschi del sec. XIV.

blocco di marmo mischio « *chiamato portasanta* », e Tommaso Della Porta le due figure allegoriche che nel contratto sono indicate come immagini della Fede e della Carità, mentre secondo le iscrizioni sono la Fede e la Religione: la prima tiene nella sinistra un piccolo organo e nella destra aveva un calice, di cui rimane solo il piede; l'altra porta le tavole della legge e si appoggia col gomito su un modello di chiesa. Gio. Pietro Annone e Rocco da Montefiascone, maestri scalpellini, eran poi « deputati a lavorare tutta l'opera di quadro ed intagli, con il basamento, spire, basi di colonne, capitelli, modiglioni, freggi, corone, la cassa et architravi di tutta l'opera », ed erano obbligati a darla compita entro sei mesi, dal 9 aprile 1566. Sul Cassignola o Cerignola, e su Tommaso Della Porta si vedano il Baglione e il Bertolotti.

Il sepolcro di Paolo IV ha un particolare interesse nella storia dello svolgimento del monumento sepolcrale: innalzato nel 1566 mostra già vari elementi

(1) E. Cerasoli, *Il monumento di Paolo IV*. In *Studi e documenti di storia e diritto* XV, pag. 331.





Tommaso della Porta — **La Fede e la Religione.**

Roma, S. Maria sopra Minerva.

che saranno comuni nel periodo barocco: la forma architettonica, che predomina alla fine del Cinquecento e al principio del Seicento nelle cappelle Sistina e Paolina in S. Maria Maggiore, e sopratutto la varietà dei marmi impiegati,



Roma, Madonna del Buon Consiglio.
Affreschi del sec. XIV.

le quattro colonne di verde antico, l'urna di portasanta e la figura del pontefice scolpita nello stesso marmo, esempio unico che neppure l'età barocca così amante della policromia ha mai ripetuto. Interessante il particolare che le due figure allegoriche già collocate in alto sui pilastri, sono sedute, motivo derivato dal monumento di Paolo III, in cui esse son distese sull'urna; le teste e il panneggio sono di imitazione classica, e le forme antiche dovevan essere

familiari a Tommaso Della Porta, che lavorò molto come quasi tutti gli scultori contemporanei al restauro di statue romane.



Roma. Madonna del Buon Consiglio.
Affreschi del sec. XIV.

Madonna del Buon Consiglio.

È una piccola chiesetta, già dedicata a S. Pantaleo, che sorge alle falde dell'Esquilino, presso via dell'Agnello. È quasi ignota, perchè nascosta in quartiere poco frequentato, ed è sfuggita all'Angeli che non la ricorda nelle sue Chiese di Roma: si veda per le notizie storiche quanto ne dice l'Armellini (pag. 143-146). Nell'attuale sagrestia, in origine forse cappellina annessa alla

chiesa, una delle pareti è dipinta ad affresco. Sulle pitture, che rimontano al secolo XIV richiamò la mia attenzione il prof. Giulio Cantalamessa, sovrintendente ai Musei e Gallerie, essendo necessario consolidare gli intonachi che si distaccavano dal muro. Si tratta di pitture di mano piuttosto rozza: nel mezzo è figurato Cristo in trono tra i santi Lorenzo e Giovanni Battista; a sinistra S. Anna che tiene in grembo la Madonna la quale a sua volta porta il Bambino, e in un campo vicino S. Sebastiano; a destra la Madonna in trono. Di-



Roma, San Marcello al Corso.
Avanzi di pavimento medioevale.

vidono i varii campi cornici decorate con motivi geometrici e stelle; i fondi delle diverse parti sono di differente colore. La vicinanza e quasi l'accumularsi di rappresentazioni così slegate sopra una stessa parete farebbe pensare che i singoli quadri siano tanti ex-voto commessi da differenti donatori, a somiglianza di quanto si vede in numerose chiese della provincia romana; e questo ricorso ad esempii provinciali parmi debba soccorrere anche per quanto riguarda lo stile delle pitture, che sembrano opera di un maestro del Trecento avanzato, ma antiquato nelle forme; forse venuto a contatto con Giovanni da Milano e coi suoi seguaci chiamati a Roma da Urbano V. Le pitture sono in molte parti malamente restaurate e ripassate in epoca moderna; meritava tuttavia che si provvedesse alla loro conservazione, e che se ne desse cenno data la rarità di dipinti del Trecento in Roma.

S. Marcello.

Nei lavori che si vanno facendo a fianco della chiesa di S. Marcello nell'area del palazzo Sarsina per la costruzione di una strada o galleria coperta che congiungerà la piazza di S. Marcello con la via dei SS. Apostoli, si son rinvenuti parecchi frammenti di sculture antiche d'epoca classica, iscrizioni, anfore e vasi medioevali. Alla distanza di circa m. 10 si è poi rinvenuta una grande vasca battesimale ottagona, di m. 3,80 di diametro all'esterno, avente nelle [illegible] ne cinque lobi semicircolari che aumentando la capacità della vasca



Roma. S. Pancrazio fuori le Mura.
Frammento di sarcofago cristiano.

diminuiscono lo spessore dell'orlo e permettono di avvicinarsi più facilmente all'acqua a chi stia al difuori. Il fondo e le pareti della vasca sono rivestite di marmi varii, tutti bianchi, all'infuori di un pezzo di verde antico, ma di diversa qualità e provenienza; una delle lastre del pavimento è formata da un'iscrizione mutila del secolo IV all'incirca:

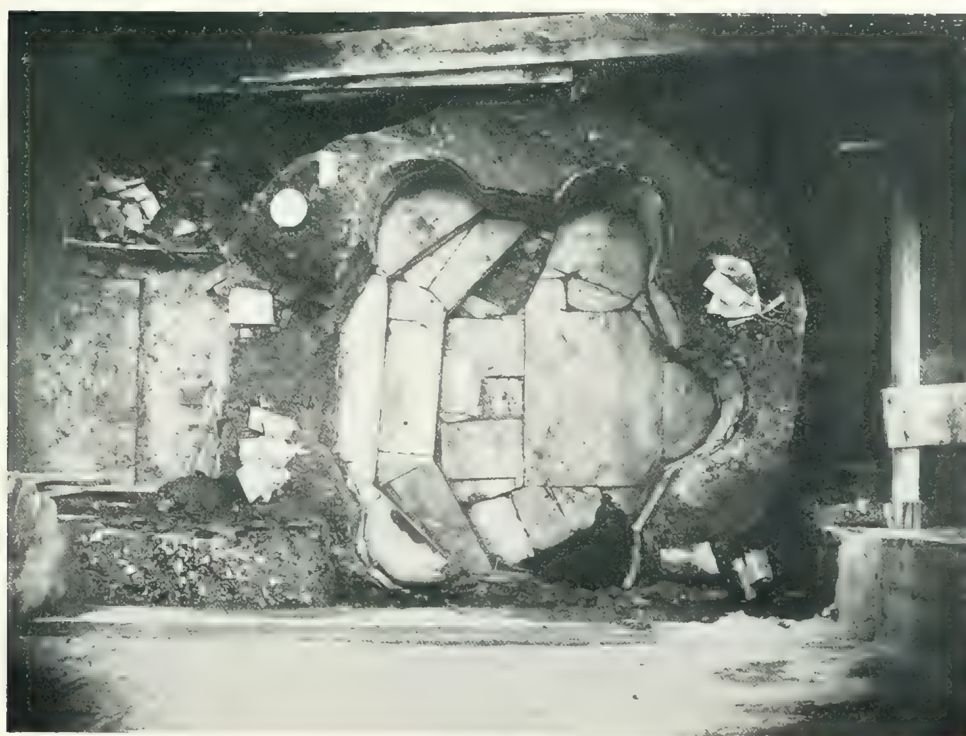
HVNC LOCV
SVISQVE VIVI
FILII ADEOD
ET BONIFATI
DEP XIIII K

Una delle strisce marmoree delle pareti porta la scritta:

... RICIA
... NIDIVS

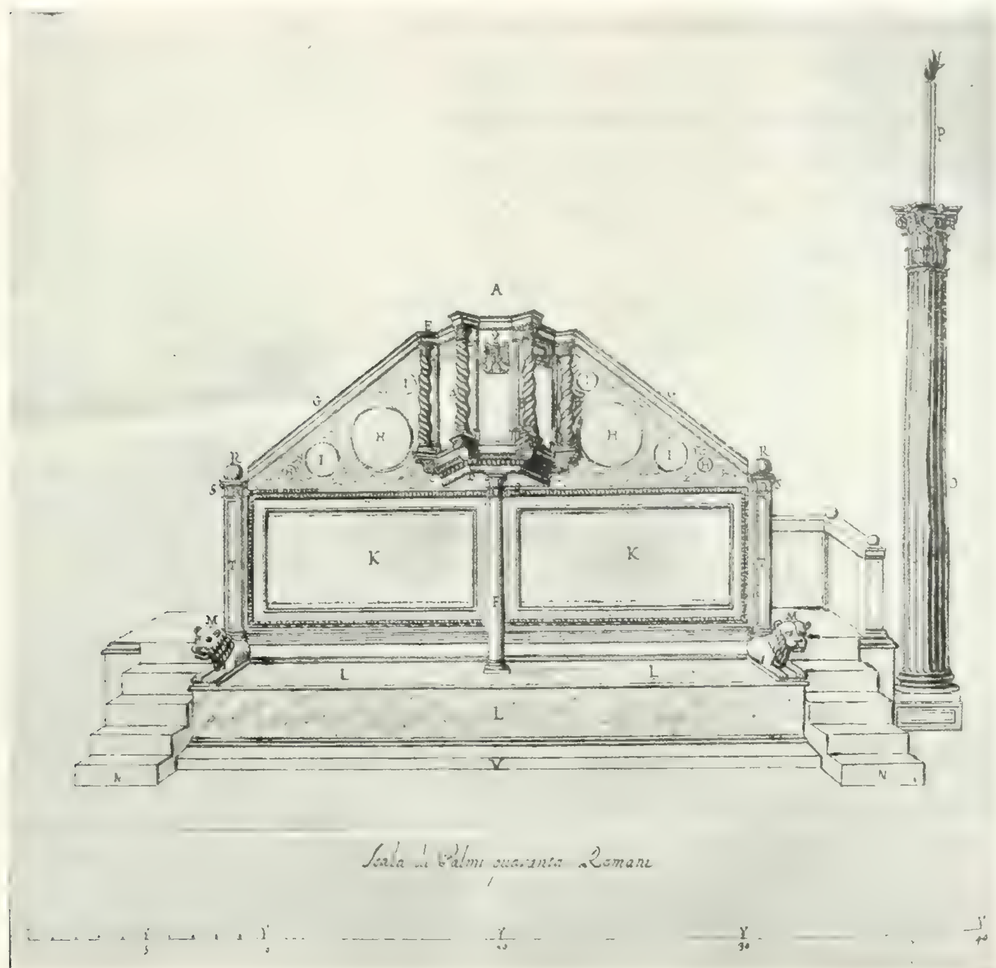
Altre lastre hanno scorniciature incavate che indicano debbano aver fatto parte pure di più antichi monumenti. La vasca aveva un'altezza di m. 1,20 circa.





Vasca battesimale — *Roma,* San Marcello al Corso

come è dimostrato dall'intonaco che a quell'altezza appunto ricopre ancora tutto un lato dell'orlo dalla parte che è rivolta alla chiesa; e ciò esclude che la costruzione possa essere un battistero come da taluno si è pensato, non proseguendo le mura perimetrali al disopra. Trattasi certamente della vasca centrale che doveva esser collocata entro un edificio, forse isolato dalla chiesa, a giudicare dalla grande distanza che corre dal muro perimetrale di questa. Nel



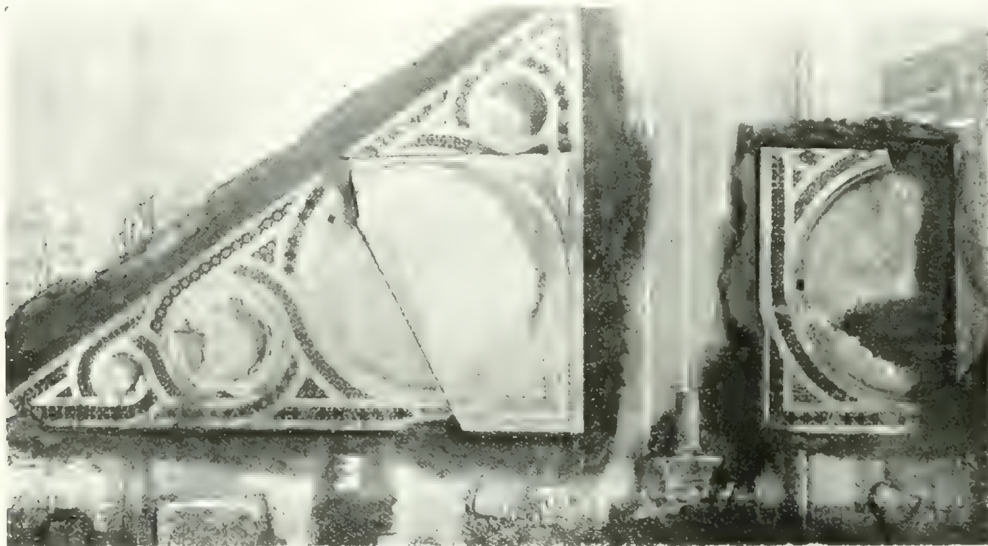
Roma, Biblioteca V. Emanuele
Disegno di un ambone di S. Pancrazio.

lato est della vasca, all'interno, vi sono due gradini pure rivestiti di marmi che, come in altre vasche analoghe servivano per discendere all'acqua; è probabile che i gradini fossero in maggior numero, come è appunto in altre piscine: sette ve ne erano nella vasca del Laterano, cinque a Cividale, tre ad Aquileja.

La somiglianza della piscina di S. Marcello con quelle dei battisteri di Albenga, di Cividale, di Nocera, ci consigliano ad assegnarla all'incirca all'VIII-IX secolo. Non pretendiamo del resto di esaurire con queste brevi note lo studio dell'importantissimo monumento. Più ad ovest della piscina e dell'ambiente che la racchiudeva, aprivasi un altro ambiente, elevato di poco su di esso, in cui è apparso un pavimento *ad opus alexandrinum,* pure eseguito con materiale di monumenti anteriori.

S. Panerazio fuori le Mura.

Nella basilica di S. Pancrazio, con l'assistenza del P. Edmondo Fusciardi dei Carmelitani, feci eseguire varii lavori di scavo nel piazzale adiacente alla facciata, dove era un cimitero *sub divo*; e si rinvennero varie anfore vinarie, due casse funerarie in terracotta e avanzi di un sepolcreto di famiglia. Non lontano vennero in luce frammenti di sarcofagi e iscrizioni; il tutto fu collocato in una sala della sagrestia insieme con altri frammenti preesistenti, costituendosi così un piccolo museo della basilica che conta varie centinaia di pezzi, a somiglianza degli altri piccoli musei locali per mia iniziativa istituiti al Pantheon, a S. Martino ai Monti, a S. Sebastiano, al Castello Caetani a Cecilia



Roma. San Pancrazio — Frammenti dell'ambone.

Metella. Per le iscrizioni rinvenute a S. Pancrazio si veda il resoconto delle Conferenze di Archeologia Cristiana del 1911. Tra i frammenti scultorii mi pare degno di nota un pezzo di sarcofago che non ha avuto finora sufficiente spiegazione: vi si vede a sinistra sulla porta di un edificio un uomo in tunica esomide, che si prepara a ricevere un oggetto da un altro il quale discende lungo un piano inclinato che congiunge la soglia dell'edificio stesso con un luogo più elevato, interrotto dal taglio del frammento; anch'esso è in tunica esomide e porta un carico sulle spalle; il terreno è ondulato, come coperto dall'acqua del mare. Credo non possa esservi dubbio che la scena vada spiegata tenendo presente il ciclo pittorico della cripta dei fornai nelle catacombe di Domitilla, che rimonta al sec. IV, età del nostro frammento. In esso (1) si vedono i saccarii che scaricano i sacchi di grano dalla nave ed altri che si fanno incontro a riceverli, come nel sarcofago di S. Pancrazio, il quale è dunque un importantissimo saggio delle figurazioni dei mestieri nell'arte cimiteriale.

Già altrove illustrai alcuni disegni dell'architetto romano Giacomo De Sanctis, che riproducono gli amboni della basilica di S. Pancrazio i quali rimontavano all'anno [illegible] e furono distrutti dai francesi nel 17[illegible] (2).

(1) G. Wilpert, [illegible]

(2) A. Muñoz, [illegible] 1911.

Sulla traccia di quei disegni ritrovai sparsi nel terreno annesso alla chiesa o messi in opera nei muri di cinta, varii frammenti, di cui qui riproduco i pezzi principali, che sono stati murati dietro ai pilastri sui quali vedonsi dipinte delle rozze riproduzioni degli amboni medesimi. Per cortese concessione di Monsignor Misciattelli e del prof. Marucchi furono riportati nella chiesa di S. Pancrazio e ivi murati, i frammenti dell'ambone dell'epistola che erano nel Museo Laterano (Raccolta epigrafica, parete II), con iscrizione a tessere bianche su fondo turchino (1).

Antonio Muñoz.

(1) O. Marucchi, *Guida del Museo Cristiano Lateranense*, Roma, 1898, pag. 118.



Roma, San Pancrazio.
Stemma del sec. XIII.

UN PIVIALE DI NICOLÒ V.



CREDO opportuno richiamare l'attenzione degli studiosi d'Arte sopra un Piviale custodito dalle Monache Angeliche del Convento, già de' Monaci Eremitani di S. Agostino, annesso alla chiesa parrocchiale di S. Giovanni in Fivizzano di Lunigiana.

Detto Piviale, lavoro Senese del XV secolo, conservasi insieme ad altri frammenti sacri, di arte certamente più rozza e probabilmente di epoca più recente, con i quali forma un piccolo corredo che in paese credesi omogeneo ed è indicato con il nome di ternario.

Pochissimi all'infuori di quelli del paese conoscevano l'esistenza di tali paramenti ch'io vidi per la prima volta alcuni anni or sono e sui quali ho richiamato l'attenzione della Soprintendenza alle Gallerie ed agli oggetti d'arte della Toscana. Cercai quindi di appurare la provenienza precisa e di ricostruire la storia del più importante di tali paramenti, considerando gli altri di minor interesse scientifico, quantunque per la bellezza delle stoffe splendide abbiano assai valore, ma sino ad ora non ho potuto raccogliere che notizie sommarie e di cui non mi fu sin qui dato di verificare le fonti. Tali notizie, che massimamente debbo al Rev. Rettore di Cerignano, Don Antonio Groppi, un amoroso raccoglitore di memorie Fivizzanesi, sembrerebbero indicare:

a) che il Piviale e gli altri paramenti componenti il ternario hanno appartenuto al Pontefice Nicolò V, Parantucelli di Sarzana; infatti lo stemma adottato da quel Pontefice trovasi sullo stolone di questo paramento;

b) che il Pontefice Gregorio XIII Buoncompagni, di cui pure trovasi lo stemma sullo stesso paramento, donò, per i buoni uffici del Padre Agostino Molario da Fivizzano, suo confessore, il ternario completo alla chiesa di S. Giovanni;

c) che il Piviale fu in origine donato al Pontefice Nicolò V, dalla città di Siena in occasione della Beatificazione di S. Bernardino.

Come ho detto sopra la fonte o le fonti di tali notizie mi sono ignote, però la tradizione in esse raccolta è avvalorata da una iscrizione sepolcrale sulla tomba del Padre Agostino Molario dell'Ordine degli Eremitani di S. Agostino, iscrizione esistente nella chiesa di S. Giovanni in Fivizzano, e nella quale tra le altre benemerenze del defunto si annovera quella di aver dotato la chiesa del suo Convento di *sacerdotali indumenti* (1).

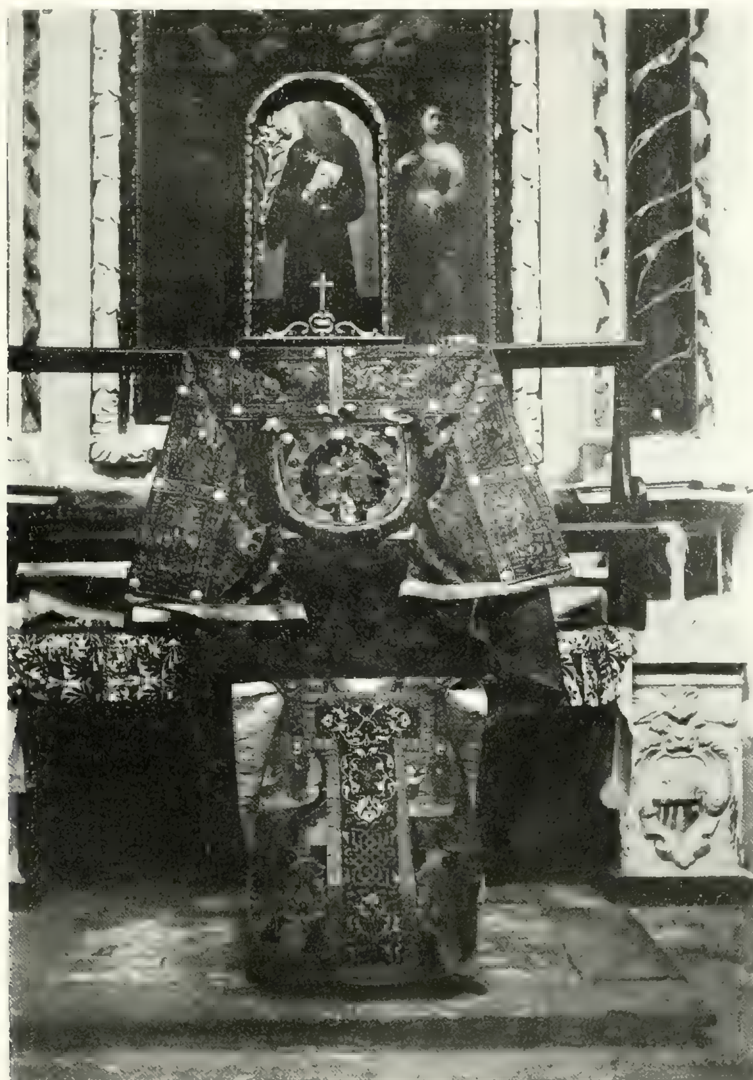
Inoltre una Bolla di Nicolò V (2) contiene un'accenno importante riguardo alla chiesa di S. Giovanni in Fivizzano fondata com'è noto dal proavo materno

(1) [illegible] memoria in patria et in hoc | sacro templo quod imagine S. Augustini | [illegible] sacerdotalibusque indumentis sanctorumque | reliquiis [illegible] ecc.

(2) [illegible] G. S[illegible], la *Patria*, la *Famiglia*, la *Giovinezza* di *N*[illegible] *V*.

del Pontefice Sarzanese, quel Puccio Bosi da Verrucula, la cui nipote Andreola fu madre di Nicolò V. Verrucola è un castello posto alle porte di Fivizzano al quale l'antica capitale di Lunigiana deve la sua origine medievale.

Stando a queste notizie il Piviale sarebbe di provenienza senese, cosa assai probabile sia per lo stile dei lavori a ricamo, sia per il genere di stoffa, un broccato a fondo d'oro con fiorami di un rosso scurissimo, che trova riscontro in



altri cimeli senesi del medesimo periodo. Ma non si potrà fare uno studio stilistico completo fino a che non sarà reso agevole di esaminare e studiare comparatamente il soggetto. Intanto quello che urge è di salvare il prezioso cimelio da certa rovina e dai vari pericoli a cui è sottoposto, tra i quali, non minimo, quello di esser continuamente svolto e rinvoltato da mani inesperte per l'esame di chiunque visiti la chiesa. Nel suo stato attuale è tuttora magnifico per la ricchezza della stoffa e l'armonia dei colori quantunque deturpato da goffe rosette a rilievo in filo d'argento intese a rimpiazzare le borchie d'oro e di gemme che l'ornavano in origine, da rammendi sacrileghi, da fiori ritagliati nella seta e appiccicati dove manca il ricamo, da fiocchetti ridicoli di leggera seta gialla. Nondimeno ciò che

resta del prezioso Piviale è ancora prezioso abbastanza ed atto ad essere, mediante sapienti restauri, ripristinato all'antico splendore, meno ahimè! le gemme, di cui le ultime furono tolte nel 1750 e vendute per ordine del Convento stesso onde rifare il voltone della chiesa ed altri restauri.

Meno le gemme lo stolone è quasi intatto; esso è diviso in tanti riquadri ove sono una ottantina di figurine di Angeli, di Santi, di personaggi biblici e festoncini di fiori e teste di Cherubini ricamate e riportate sul fondo a lama d'oro; quasi intatta, meno in un punto solo ove si è nascosto uno strappo con una figurina ritagliata forse da altro paramento più moderno, è la rivolta rotonda o cappuccio che scende tra le spalle sotto alla incollatura dello stolone.

Il broccato in alcune parti non è che sdrucito, mentre in altre è corroso sino alla trama. Magnificamente conservata è la parte che rimane sotto al cappuccio, prova evidente che se il paramento fosse stato ben curato sarebbe tuttora in ottimo stato di conservazione.

Ma è inutile rimpiangere ciò che non si può cambiare. Urge invece rimediare il rimediabile; il Piviale di Nicolò V merita, e per la sua bellezza e per l'interesse storico, di esser tolto dagli armadi polverosi della sagrestia di S. Giovanni in Fivizzano ove giacque per tanto tempo dimenticato e merita il sollecito ed opportuno intervento del Governo.

Per rendere più efficace questa prima e sommaria illustrazione unisco al testo una riproduzione fotografica del ternario Fivizzanese. Il Piviale di Nicolò V si trova nel centro della fotografia, ed è facilmente riconoscibile ai ricami dello stolone e del cappuccio.

Fivizzano, maggio [illegible]

BERTA FANTONI.

CONGRESSI

III Congresso Internazionale Archeologico.

L'Adunanza inaugurale del III Congresso Internazionale Archeologico è stata tenuta in Roma nella Sala degli Orazi e Curiazi al Campidoglio, mercoledì 9 ottobre. — Alle ore 10,30 il Sindaco di Roma Ernesto NATHAN, prende la parola per pronunciare il discorso che segue:

Qui, in questa storica sala, ove dall'alto del Campidoglio si contemplano i ruderi maestosi, attestazione di tre civiltà, dai cimiteri preromani ad inumazione ed a cremazione alla colossale statua equestre di Domiziano ad essi sovrapposta; qui, in rappresentanza della città mia, m'è grato darvi il benvenuto.

In voi ravvisiamo gli studiosi raccoglitori, scopritori, interpreti delle passate glorie che noi, nella strenua opera del presente, assimiliamo per predisporre, sino ai più tardi nipoti, un avvenire non indegno dell'eredità morale lasciata dagli antenati, monumenti di regno civile, sparsi per il mondo dalla Dacia sino all'Eufrate, dai campi trincerati della Gran Brettagna sino ai templi della Libia.

La face, splendente dall'alto della Città Eterna, illumina voi, noi, altri di tempo in tempo qui raccolti in nome di idee nuove, nuove rivendicazioni, nuovi tentativi per scalare la rocca degli Dei e rapirvi il fuoco celeste, tutti di diritto ospiti in quest'albergo del pensiero, perchè tutti elementi e fattori della evoluzione predestinata alla umanità nella lenta, costante, fatale sua ascensione verso ignote vette.

Dinanzi all'urto impercettibile dei secoli tutto si trasforma, si risolve, si disfa nei primi elementi per riprendere vita sotto altre forme, dalle masse ciclopiche del Colosseo al bronzo del nostro Marco Aurelio, a tempo difeso, prima della vostra venuta, con sapiente cura dalle insidie dell'acqua e dei microbi, di bronzeo nutrimento avidi.

Così nelle trasformazioni della Città Eterna il Colosseo rispecchia la forza invincibile di Roma Imperiale: il Palazzo Barberini, la forza avida dei feudatari sorti per nepotismo e disputantisi i brani dell'eredità da' secoli tramandati; dal monumento a Vittorio Emanuele invece appare la figliazione da quei tempi antichi, la missione della Roma antica assunta dall'Italia nuova, che la forza sottopone al diritto, e a quel diritto stesso il dovere antepone in nome del civile progresso delle genti. Ne avete la prova nell'arte squisita ideata dal Sacconi; nel dovere umano, nei limiti del diritto nazionale che temperano ed informano valore e forza nel conflitto odierno.

Le vostre dotte discussioni chiariranno certamente alcuni se non molti punti della storia nostra sinora ravvolti nella oscurità, e voi in ciò renderete a noi, moderni edili, segnalato servigio. Come nei passati tempi Roma si estendeva quasi senza soluzione di continuità dai Colli Albani sino al mare, ad Ostia, così oggi si manifesta un processo di rapido sviluppo inerente all'ingrandimento del paese entro cui, come una volta, la Capitale si asside centro e segnacolo. Con questa differenza. I romani d'allora, poco solleciti o riverenti di civiltà anteriori, nulla dell'oggi subordinavano al passato; erano un po' come quella *brava gente* dei tempi di mezzo che adoperavano pezzi della «forma urbis» per le mura delle loro case, teste e torsi di statue greche per fabbricare calce; ovvero come i restauratori della nostra grande Aula Capitolina che seppellirono sotto un brutto intonaco il primitivo, bellissimo loggiato, adorno di preziose colonne in marmo; e perchè la malta facesse presa le colonne stesse mutilarono!

Noi siamo venuti al mondo con altre idee. Roma non è un museo, nè un ritrovo per ingannare gli ozi dei *tourist*, se ha, per eccellenza, i caratteri dell'uno o dell'altro; sopratutto è una città moderna, centro di un grande paese. La sua forza espansiva, le sue esigenze di vita non devono essere immolate sull'altare dei tramontati numi, mentre la tradizione gloriosa sua, raccolta e narrata nei suoi monumenti, non può sacrificarsi ai comodi ed agli appetiti di guadagno del primo venuto.

Non possiamo nè vogliamo essere nè iconoclasti, nè idolatri; o voi, uomini di scienza e conoscenza, più d'ogni altro potete indicare quali siano le pietre miliari di civiltà che i nipoti, nell'interesse della storia e dell'umana cultura, debbono con religiosa cura intatte serbare. Del vostro aiuto saremo grati, come siamo oggi grati a voi d'essere convenuti qui in nome di quella scienza internazionale che ha qual solo confine alle sue ricerche l'infinito, a solo scopo la verità!

Si leva quindi a parlare S. E. il Ministro della Pubblica Istruzione On. Professor Luigi CREDARO, il quale dice:

Signore e Signori!

L'Italia, per le gravi preoccupazioni di ordine politico e finanziario, che la tormentarono nel primo travagliato periodo di vita nazionale, fu meno sollecita di altre Nazioni a disciplinare con norme efficaci e sicure, presidiate da mezzi pecuniari sufficienti, l'amministrazione del suo ricco patrimonio storico, artistico, archeologico.

Le condizioni della cultura popolare, meno progredita che in altri Stati, furono meno favorevoli alla conservazione delle sue ricchezze archeologiche, anche per la naturale legge psicologica, che in generale, chi molto possiede senza avere sopportati disagi e fatiche per l'acquisto, meno sa apprezzarne il valore della ricchezza. E così avvenne che prima della legge del 12 giugno 1902 l'Italia, che aveva ormai unificata la legislazione in tutte le altre parti della sua vita civile, per la tutela delle opere artistiche e archeologiche conservava ancora la divisione degli antichi Stati.

La legge del giugno 1902 creò il « Catalogo degli oggetti di sommo pregio la cui esportazione dallo Stato si riteneva costituir danno grave per il patrimonio artistico e per la storia ».

E fu notevole progresso.

Seguì la legge del 27 giugno 1907, sul Consiglio Superiore, gli Uffici e il personale delle antichità e belle arti, che rappresentò in molte parti una *instauratio ab imis fundamentis*, la quale valse a mettere in luce la necessità di una riforma, che fu compiuta con la legge del 20 giugno 1909, che, abolendo il Catalogo che aveva fatto mediocre prova, attribuì allo Stato il diritto della proclamazione e fornì a un tempo al Ministero i mezzi finanziari occorrenti per l'applicazione della legge stessa. Sicchè, egregi signori, noi oggidì possiamo *laeto animo* affermare che andiamo costituendo un patrimonio artistico ed archeologico di primo ordine per qualità e numero.

Ma un'altra affermazione siamo in diritto di fare innanzi a Voi, archeologi di tutto il mondo, ed è questa: l'archeologia, nata in Italia più come elemento di arte, sotto l'impulso delle ragioni della bellezza, fu volta lungamente allo studio dei periodi più meravigliosi delle civiltà antiche, e per lungo tempo rimase privilegio aristocratico di pochi privilegiati, quasi un lusso intellettuale.

Oggidì anche in Italia essa è generalmente concepita come un elemento scientifico dell'indagine e della ricostruzione storica.

In realtà anche nelle scuole medie è penetrato il convincimento che le scoperte e gli studi archeologici servono mirabilmente a darci una conoscenza adeguata dei primi abitatori della nostra penisola; e che le tradizioni, le leggende e le stesse istorie (essendo una proiezione dell'animo dei loro autori e rappresentando il mondo e gli avvenimenti esterni in modo subbiettivo e, non raramente, passionale e partigiano) bisognano di essere integrate e controllate dall'archeologia. La quale colloca innanzi ai nostri occhi le cose che realmente furono nei tempi più remoti e che offrono base sicura a induzioni intorno alla vita dei primi popoli italici.

Ond'è che io, che sento di dovere alla cultura storica la parte maggiore della mia educazione mentale, trasportato dal giuoco della politica dalla tranquilla Facoltà di filosofia e lettere di Roma alla Minerva, considero sempre giorno di letizia quello in cui ottengo dall'illuminato consenso del collega del Tesoro e del Consiglio dei Ministri, i mezzi straordinari per proseguire gli scavi della nostra terra, di cui quasi ogni zolla nasconde qualche segno tangibile delle antiche civiltà e in ispecie della classica, che dalle italiche terre si diffuse per tutto il mondo, ovunque suscitando fervore e vita nuova e civile.

E così Voi, illustri Signori, qui a Roma vedrete mirabili progressi dagli scavi del Foro e del Palatino a quelli delle Terme di Caracalla, e le ricerche dei Fori Imperiali alla Torre delle Milizie e al Foro di Nerva, e l'isolamento delle Terme di Diocleziano e la sistemazione della zona monumentale.

E a breve corso dalle porte di Roma ammirerete una nuova città che si va diseppellendo e contrastando alle insidie del Tevere. I risultati fin qui ottenuti negli scavi di Ostia hanno indotto il Governo e il Parlamento, con legge del giugno scorso, ad assegnare ad essa una forte somma per restituire a piena luce quell'importantissimo centro della romana civiltà.

Nella provincia di Roma si proseguiranno gli scavi della villa di Orazio a Licenza e quelli di Cerveteri: e così gli scavi dell'Umbria e delle Marche, dove a Terni, a Belmonte Piceno, a Filottrano, a Novilara le fortunate recentissime scoperte nuovissima luce hanno offerto sui primi abitatori italici. E non vi parlo, o Signori, dei risultati insperati e interessantissimi, che diede il nuovo metodo di scavo a Pompei, e quanto con cura sempre più vigile noi operiamo e stiamo per operare a Pesto e a Cuma, a Locri e a Cotrone a Taranto e nella sarda Olbia. E recentissima legge provvide pure alla necessità di isolare i venerandi monumenti romani di Aosta.

Anche il nostro popolo, ormai assorto a migliore assetto economico e avido di istruzione sempre migliore, comincia, non dico a comprendere, ma a *sentire* il valore di questi segni della civiltà di nostra antica gente. I nostri soldati esultano nella lontana Libia ogni volta che un dissepolto rudero rievoca alla loro rozza fantasia l'opera di incivilimento degli antichi romani che essi, con rinnovata tenacia, si apprestano a riprendere. Poichè questo vivere nel passato è un arricchimento della nostra stessa virtù, del nostro intelletto e del nostro sentimento.

Rapidi progressi della scienza archeologica, che oramai conquistò il privilegio della predilezione di un gran numero di studiosi, venendo a formar parte integrante della cultura, furono promossi a gara dallo zelo dei dotti, dall'iniziativa dei privati, dall'opera di tutti gli Stati civili e del progredire parallelo delle scienze affini.

Il rinnovarsi di ogni branca delle scienze storiche e filosofiche mercè l'applicazione di rigorose ricerche critiche o positive e la persuasione sempre più profonda che la cultura classica sia il fondamento più sicuro di ogni liberale educazione, diedero uno slancio notevole al progresso dell'archeologia.

La cultura classica può raggiungere il suo valore educativo solo quando le civiltà di Grecia e di Roma siano rivissute dai giovani attraverso una piena rievocazione della vita ellenica e romana.

Gli scrittori classici, arricchiti e illuminati da nozioni archeologiche, acquistano un significato più profondo, più intimo, più vivo. Il fanciullo oggidì vuole essere istruito coi propri occhi. Col sussidio della archeologia il canto dei poeti e la parola dei pensatori non solo sfiorano l'intelletto con una serie di cognizioni morte, ma eccitano il sentimento, suscitano la simpatia umana, riscaldano l'interesse; la cultura storica o classica insomma acquista tutto il valore educativo che Giovanni Federico Hobart ha splendidamente lumeggiato.

La maggiore facilità del viaggiare, il sorgere di istituti, principalmente ad Atene e a Roma, e di cattedre, perfino il progresso delle arti fotomeccaniche, che valsero a divulgare la conoscenza e quasi si direbbe la famigliarità dei più importanti tesori delle civiltà antiche agevolarono il progredire e il diffondersi degli studi archeologici.

Parallelamente assunse un maggiore rigore il metodo scientifico che dal Winckelmann al Visconti, al Müller e alla pleiade dei dotti precursori giunge fino al periodo odierno che ha in Voi che siete qui convenuti da ogni parte del mondo, i suoi più illustri rappresentanti.

Quanto cammino nel volgere di pochi decenni e nel campo legislativo e amministrativo e in quello scientifico e didattico!

Ma un altro passo ardito chiedono i cultori dell'archeologia al legislatore italiano: che il sottosuolo archeologico sia dichiarato proprietà dello Stato, solo e legittimo rappresentante di tutti, degli studi, della scienza, degli istituti di tutela artistica e archeologica. Il problema di Ercolano sarebbe così risoluto.

È la coscienza del paese, dei giuristi e dei legislatori italiani per la risoluzione di problema sì grave e delicato? Ecco una materia importante di studio e di meditazione. Intanto la legge del 23 giugno di quest'anno sulle ville, sui parchi e sui giardini che abbiano interesse storico o artistico rappresenta un buon passo sulla via del pieno riconoscimento dei diritti della collettività.

Signori!

A nome di S. M. il Re d'Italia, che ho l'altissimo onore di qui rappresentare per suo espresso comando, io vi ringrazio di essere qui convenuti così numerosi in questi giorni gravi e memorabili per la storia di Europa. Il Governo segue col più vivo interesse i Vostri dotti e vigorosi dibattiti.

Da questo colle, onde partivano le legioni romane, il pensiero di noi tutti corre rapido all'Acropoli, alla cui ombra fu tenuto il primo congresso internazionale di Archeologia.

Dall'Acropoli e dal Campidoglio si svolsero le due civiltà predilette dei nostri studi che armonizzano sapienza e bellezza.

E oggi, nella solennità del presente Congresso, sorge più vivo l'augurio che sempre dalle due fonti perenni del pensiero e dell'arte di Grecia e di Roma si attingano luce e calore sempre più vivi per il sicuro cammino di altre conquiste per la cultura e l'infinito incivilimento umano.

A nome di S. M. il Re dichiaro aperto il terzo congresso internazionale di Archeologia.

Il discorso dell'on. Credaro, interrotto sovente da applausi, è alla fine assai acclamato.

Prende poi la parola il Presidente del Comitato Ordinatore Comm. Corrado Ricci, il quale pronuncia il seguente discorso.

Al più immeritevole, anzi al solo immeritevole tra voi, è stato dato di presiedere il vostro Congresso e di convocarvi in Roma.

Primo a riconoscer questo sono io stesso, ciò che (spero) varrà ad allontanare dal mio nome quegli apprezzamenti, ai quali la bontà e la fiducia del Ministro dell'Istruzione mi hanno involontariamente esposto.

Ma certo comprenderete che parlare a voi, maestri, e parlarvi da questa città e da questo luogo, è cosa che conduce « a tremar per ogni vena ».

Nè io oso salutarvi in nome della Scienza, di cui mi riconosco, se non estraneo, troppo fiacco cultore; nè in quello di Roma, di cui non sono che recente cittadino, per quanto devoto adoratore « con le ginocchia della mente inchine ».

Lasciatemi quindi a un solo e semplice risveglio di ricordi.

Precedettero a questo i congressi d'Atene e del Cairo: e fu a buon diritto. - Prima di Roma l'Egitto, con la fede che nasce dal mistero, con la forza che nasce dalla fede, alzò poderose maraviglie; prima di Roma, la Grecia, dal suo cielo, dal suo mare, dalla sua terra, trasse i miti che si tradussero nella poesia e nell'arte più pure, più belle, più alte del mondo.

Roma succede. E se non sì profonda nei secoli quanto l'Egitto, e se non assurge, con la sua visione, agli splendori ellenici, narra però una storia interminata di conquiste e di trionfi: un succedersi di vigorose civiltà e di risorse animatrici, che si rivelano nei monumenti, nella storia, nei poemi, nelle sue strade lanciate verso tutte le parti del mondo, nelle sue monete che affaticano il conio da due millenni, nelle sue leggi che al vivere civile dànno ancora sicurezza e norma.

« Tutto che al mondo è civile, grande, augusto, egli è romano ancora » disse il nostro poeta, e giova ripetere.

Quel pastore che si fermò primo sul colle, che poi fu il Palatino, e ne ruppe i silenzi co' suoi gridi e con lo schianto dei tronchi; quel primo fondatore della ruvida ròcca; quei primi costruttori di mura e di capanne, che portavano i loro morti nella solinga valle dove poi sorse il Foro splendido e rumoroso, pensaron essi quale poderosa quercia sarebbe cresciuta sul piccol seme gettato?

Ma, intorno alla quercia, la natura si svolgeva con singolar favore; e com'essa fu alta e robusta, alcune ragioni di quel singolar favore intravide Livio: il fiume onde i facili trasporti; il mare vicino quanto importava al commercio, lontano quanto occorreva alla sicurezza; il luogo in mezzo alle regioni d'Italia, quasi equidistante dall'Alpi e dal Peloro. Ma d'altre fortune tacque lo storico: radi e non distruggitori i terremoti; non arsure spossanti d'estate; non geli e nevi opprimenti d'inverno; non frequenza di venti e d'uragani impetuosi: invece, dolcezza di clima e fiumi d'acqua limpida e sana, da quattordici sorgenti a lei condotta dal giorno che Appio Claudio le portò la prima fresca onda prenestina, di cui ascoltò il suono ma non vide il giocondo sfolgorio.

Quanta folla di eventi e di figure, da quelli che la leggenda avvolge ne' suoi veli mitici a quelli che la storia illumina di luce sinistra od abbagliante! La città cresce come il suo dominio e include altri colli nel cerchio onde la cinge Servio Tullio; e s'amplia ancora, s'amplia con foga irrefrenabile dilagando con le abitazioni, coi templi, con gli edifici pubblici per la campagna circostante sino a che Aureliano la fascia ancora di mura e di torri. Dal ciclo dei Re conquistatori, alla Repubblica austera ed eroica, che, dall'umiliazione di Cartagine, assurge con l'armi e le leggi al dominio del mondo, e dalle vittorie greco-asiatiche attinge il senso e il bisogno della bellezza artistica; all'impero che con Augusto segna le linee perfette del supremo potere e s'affatica, tra colpe insuperate e virtù magnifiche, a far di Roma un miracolo di grandiosità e di splendore, è tutto un succedersi, un incalzarsi, un accavallarsi di cose, che avvince inesorabilmente l'anima del poeta, dell'artista, dello storico, del filosofo cui nessuno è maggior argomento a meditare sulle grandezze e sulle ruine umane.

« Or dov'è il suono
« di que' popoli antichi? or dov'è il grido
« de' nostri avi famosi e il grande impero
« di quella Roma, e l'armi e il fragorio
« che n'andò per la terra e l'Oceano? »

Ma Roma, benchè vinta e depressa, bersaglio al vilipendio e alle ire accumulatesi nei cuori dei barbari debellati, si risolleva ancora, e, divenuta capitale d'una nuova fede, afferra lo scettro ideale del mondo, e si lancia ancora, più venerata che temuta, verso una strada che ha per termine altri secoli. Il nuovo dominio morale, congiunto al ricordo dell'antica potenza, la fa parere a tutte le genti, come designata, per supremo volere, a reggere i destini del genere umano, a illuminare nelle tenebre, a sollevare negli abbattimenti, a incuorare nei terrori, a riunire nei disordini, capitale sempre e patria comune per le anime, quand'anche non più pel diritto e per la spada.

Sì che, integrato l'impero occidentale, i nuovi imperatori vogliono riunirsi alla serie di Roma con anella di ferro, che Carlo Magno ritiene trasmesse dai despoti di Bisanzio.

Onde, quando l'Italia si avventa animosa verso una vita nuova d'ideali e d'arte, gli auspici sono tratti da lei. Il giubileo di Bonifacio è sulla soglia del trecento punto di partenza alle Cronache del Villani e al poema di Dante Alighieri, il quale tra i torbidi conflitti « *di quei ch'un muro ed una fossa serra* », risente il fascino politico di Roma; ne invoca, esempio d'ordine e di pace, l'antico istituto monarchico; ne proclama (solo e sicuro rimedio alle discordie) l'universale potenza.

« O fior d'ogni città, donna del mondo;
o degna, imperiosa monarchia,

l'acclama il Boccaccio, mentre Francesco Petrarca, immerso nei ricordi, le chiede l'alloro come « alla capitale del mondo, alla regina delle città » e Cola di Rienzo, inseguendo i fantasmi degli antichi eroi, penetra tra le minacciose ruine e per primo le indaga e le interroga, leggendo le iscrizioni, scrutando le corrose monete, dando un nome alle statue ed ai ruderi: patriarca commosso d'un'archeologia, che gli agitava del pari e mente e cuore, parendo a lui che tutto il mondo antico insorgesse, vivo e furente, contro la miseria e la viltà dei suoi tempi.

Così s'avanzava il Rinascimento, Rinascimento che fu sostanzialmente letterario, artistico e archeologico; non osiam dire politico, chè la politica fu allora come il Cerbero dantesco « fiera crudele e diversa » e condusse al servaggio d'Italia.

Ma, oramai, il mondo classico è ferventemente contemplato. Gli umanisti ne risvegliano il pensiero e, col pensiero, il costume; gli artisti di tutta Italia, e anche di fuori, accorrono in Roma, ne misurano gli edifici, ne copiano le forti e fastose membra, ne cercano gli ornamenti pur brancolando tra le latebre dei sepolti palazzi e delle terme, ch'essi chiaman grotte.

E dallo stato presente si risaliva all'antico con la *Roma instaurata* di Flavio Biondo, e dall'antico al presente con l'opera di Niccolò V, di Pio II e di papa Barbo; e l'antico e il presente si fondevano, oramai, in concordia di forme, su quel suolo che male aveva tollerata la nordica ogiva. Le braccia poderose del Foro d'Augusto alzavano al cielo (quasi possente avo la giovine e fiorente nipote) la loggia del Priorato di Rodi.

O Roma, gloriosa ancora, gloriosa sempre! Leon Battista Alberti attinge da' tuoi templi il verbo delle linee che porta nell'Italia superiore; tu diventi la scuola d'ogni architetto e d'ogni costruttore: Bramante, Baldassarre Peruzzi, i Sangallo, Michelangelo sono i tuoi nuovi adoratori.

tori. Anche i pittori s'affollano in te e ti amano, ti studiano, ti ritraggono in ogni parte e riproducono i tuoi monumenti nel fondo dei loro dipinti. Tutti, lasciando la patria, vengono a te con la reverenza degli antichi romei, a te meta eterna di devoti pellegrinaggi. E tale amore, tale passione d'indagine è arte ad un tempo e archeologia, tanto che Leon X chiama a sovrintendere alle antichità e agli scavi di Roma, il più eletto e sensibile degli artisti, Raffaello.

E Roma, madre benefica e feconda, quasi per lieta riconoscenza, esprime dal suo seno mirabili creature d'arte.

Come si scopre il Laocoonte « tutta la città, scrive un contemporaneo, di giorno e di notte concorre a quella casa, chè sembra il Giubileo ». Si comincia quindi a scavare con la fede e lo scopo di rinvenire altre scolture; e le case dei patrizi e dei cardinali vanno ornandosi di statue e di frammenti. L'anima popolare guarda attonita questa risurrezione dei vetusti simulacri, e tutto riveste di fantasie e di leggende.

Intanto una nuova serie di *mirabilia* s'eleva dal suolo di Roma; sorgono d'ogni parte palazzi e chiese; una turba sollecita d'artisti lotta in nobile gara dentro la Sistina: Luca da Cortona, fiero e rude, presso il nobile e composto Ghirlandaio; Pietro Perugino, che ha l'arte, se non l'anima, piena di sentimento religioso, presso l'agile e pagano Botticelli. Poi, sull'opera loro, si curva la vòlta di Michelangelo, terribile poema evocatore d'antiche tragedie, quasi a minacciare o a deprecar le nuove, che s'addensano sulla misera Italia; e la bellezza di Raffaello si vela di mestizia nella *Disputa del Sacramento* e nel *Miracolo di Bolsena,* dove l'ostia di Dio, come il paese in guerra, goccia di sangue!

Nè la grande opera di ricostruzione edilizia cessa mentre la Riforma combatte contro Roma papale. S'infervora quasi, e il Buonarroti e il Vignola gettano le basi di quel prodigioso e grandioso barocco che, tuonando in armonia con l'antico aspetto, procura alla città il nuovo aspetto che le manterrà, per altri due secoli, il predominio artistico: predominio ben ragionevole quando muoveva dalla magnificenza de' suoi curvi colonnati, delle sue interminabili scalee, delle sue fontane piene d'iridi e di fragori; de' suoi giardini pensili e de' suoi parchi pieni d'ombra e di poesia, dove le statue antiche sogguardano attonite come appena rideste da un sonno di secoli.

Poi, come l'arte si tramuta, essa si ricongiunge ancora all'archeologia, con Giambattista Piranesi, con Raffaele Mengs e con Antonio Canova, condotti a più sicura notizia dell'antichità da quel miracolo d'equilibrio, di sapere, di gusto, di fresco entusiasmo che fu Giovanni Gioacchino Winckelmann, « araldo dell'arte e della storia », fondatore dell'archeologia scientifica, qui, in Roma, sul colle capitolino, quasi ad augurio di fortuna per le dottrine che voi nobilmente professate.

E Roma, rinnovellata ancora, dopo che il cuore e il sangue d'Italia la vollero capitale, avvincendo la fede di Dante a quella di Mazzini, la spada di Belisario a quella di Garibaldi, la quercia d'Augusto a quella di Vittorio, vi accoglie come suoi cittadini: suoi cittadini d'elezione e d'amore.

Perchè voi tutti, d'ogni parte convenuti, non potete che amare Roma e l'Italia: voi che conoscete l'Italia, a traverso i secoli e le sventure, fervido e sfolgorante focolare di poesia, di bellezza e di civiltà; voi che conoscete Roma, universale ispiratrice di forza e di grandezza, dal giorno in cui Evandro salì il colle Palatino, e col lituo segnò le mura e l'arce, al giorno in cui sul Campidoglio risventolarono le insegne della nazione romanamente ricomposta.

L'oratore designato, Prof. Spiridione LAMBROS legge poi l'indirizzo seguente:

Eccellenza, Signor Sindaco, Signor Presidente, Signore e Signori!

È un onore e nello stesso tempo un vivo compiacimento per me di dovere adempiere l'incarico affidatomi da tutti i delegati di questo Congresso per ringraziare la rappresentanza ufficiale del governo d'Italia e della città di Roma per l'accoglienza a noi fatta.

In un tempo in cui molti cominciano a manifestare il pensiero di essere quasi sazii di congressi e parecchi stimano anche meglio di astenersene, lo stesso non si può dire dei congressi archeologici. Sembra anzi strano come solo in questi ultimi anni gli studiosi dell'arte e delle istituzioni del mondo antico abbiano avuto occasione di comunicare in speciali convegni i risultati delle loro investigazioni e di provvedere ai mezzi per la propagazione ed il progresso dei loro studii, e quel che è più, di rivederci e di conoscerci personalmente e di trarre quella solidarietà ed intimità di relazioni che sono il migliore stimolo per gli scienziati.

È sull'Acropoli, nel 1905, che gli archeologi di tutto il mondo civile, convenuti in Atene per invito della Grecia, si sono per la prima volta dati la mano. È nell'Egitto, tanto interessante per gli antichi monumenti dei tempi dei Faraoni e dei Tolomei, e per le maravigliose produzioni del medioevo arabo, che ci siamo radunati, per la seconda volta, nel 1909.

Era ben naturale che i congressisti del Cairo si siano dato il terzo *rendez-voux* a Roma. È questa l'*urbs aeterna* che fondò l'immenso stato mondiale, centro non solo di tutto il vigore e la forza delle istituzioni politiche del mondo antico, ma anche di tutto ciò che la cultura antica aveva prodotto.

È la capitale d'Italia che in questa èra di un nuovo Rinascimento delle lettere e delle arti ha saputo dare agli studi archeologici uno sviluppo meraviglioso, in una terra che conserva le reminiscenze di un passato che rimonta alle epoche più remote, che rappresenta tutte le fasi della cultura dai tempi primordiali fino ai giorni in cui il mondo antico sotto il soffio della religione cristiana cominciava a trasformarsi nel modo nuovo, in questa terra vi era tanto da conservare, da trovare, da studiare, da far conoscere alla scienza universale. E questo dovere verso la scienza che era per l'Italia nello stesso tempo una gloria nazionale, l'Italia l'ha compiuto con amore e

perizia. Sono passati già da lungo tempo i giorni in cui gli scavi erano casuali o limitati al rinvenimento di oggetti pregevoli e non eseguiti allo scopo [illegible] plici questioni che oggi gli studiosi si prefiggono. Adesso tutta l'Italia è un vasto campo d'investigazioni [illegible] gini della civiltà in questo paese in rapporto alla prima cultura europea.

Da scavi come quelli di Sardegna si rivela un mondo speciale e primitivo. E poi attraverso l'Etruria, Roma, la Magna Grecia e la Sicilia appaiono le tre fasi [illegible] che si sono prodotte su questo suolo italico, la cultura etrusca, la cultura romana, la cultura ellenica. Una catastrofe fisica, tramutatasi quasi in un beneficio inaspettato per la scienza archeologica, ha fatto rivelare una piccola, ma interessantissima parte dell'Herculaneum e quella Pompei, alla quale Prieue e Dely insieme non possono paragonarsi. E poi in mezzo alle grandiose produzioni della Roma imperiale venne ad aggiungersi alle secolari meraviglie un altro mondo dovuto restare lungo tempo sotterraneo prima di potere legittimamente uscire dal buio delle catacombe ai raggi del sole d'Italia.

Di tutti questi tesori, di tutto questo insuperabile legato secolare, l'Italia nuova si è fatta generosissima tutrice.

Le sue leggi sull'archeologia, gli uffici destinati per gli scavi, la organizzazione dei suoi musei hanno sempre più fatto profittare di tutto quanto si è potuto salvare attraverso i secoli per lo studio delle antichità.

Quale sede per un congresso archeologico avrebbe potuto adunque dopo Atene e dopo Cairo essere a preferenza scelta di questa città che raduna di una parte le più grandiose riproduzioni dell'antichità romana, d'altra parte gli obelischi dell'Egitto soggiogato da Roma e simultaneamente, fra le più belle emigrazioni della terra greca, fra la prole immortale dell'arte ellenica, quell'Apollo del Belvedere, che è quasi il fratello gemello del Dio *juvenile dell'Altis* di Olimpia?

Se tali ragioni [illegible] a tutti i congressisti la loro venuta a Roma, per noi, se è permessa un'impressione personale, per noi rappresentanti [illegible] questo congresso ha qualche cosa di più dolce.

In questi giorni pieni di [illegible] pace olimpica che ci viene dal ritorno alle reminiscenze della Grecia gloriosa del passato, dell'antichità tutta che forma [illegible] lasciando fuori ogni altra preoccupazione, è solo adatta all'ambiente della scienza internazionale, la quale è imperturbata salvaguardia di ogni bene morale, infaticabile promotrice dell'umano pensiero (*Applausi immensi*).

X Congresso Internazionale di Storia dell'Arte.

L'Adunanza inaugurale del X Congresso internazionale di Storia dell'Arte è stata tenuta in Roma nella Sede dell'Accademia dei Lincei al Palazzo Corsini, il giorno 16 ottobre 1912. — Alle ore 10,30 il Sindaco di Roma Ernesto NATHAN, prende la parola per pronunziare il discorso che segue:

Preposta alla conservazione della città antica, allo sviluppo della nuova, l'Amministrazione civica saluta con gioia la presenza vostra in queste storiche mura.

Troppi legami abbiamo con l'arte in ogni sua estrinsecazione per non seguire con interesse e profitto le dotte discussioni e deliberazioni di coloro i quali la grande repubblica dell'arte così autorevolmente rappresentano.

E se alla storia le odierne vostre ricerche ed affermazioni si restringono, non saranno meno preziose per coloro i quali dalla marcia progressiva della civiltà, dalla tradizione, desumono l'obbligo presente, gli intuiti per guardare innanzi.

Degli audaci, arrogandosi ogni sano e sicuro intuito dell'avvenire, s'infuturano, e ravvolti in nebulose tuttora prive di forma e di consistenza, di un colpo si emancipano dal passato, in esso nulla ravvisano all'infuori di un arcaismo già sorpassato dalle ricerche, dalle scoperte, dalle perfezioni presenti; storia da rinnegarsi e collocarsi fra gli accenti balbettanti dall'infanzia umana. Altri volgendo sicuri lo sguardo indietro, l'oggi affannosamente affrontando, il domani di fitto velo avvolgono ed ogni innovazione condannano, temprandosi e ritemprandosi nel puro classicismo ellenico [illegible] del rinascimento. Ora non potete, o Signori, indicarci attraverso la storia, la via che [illegible] le nostre città, innanzi il nostro spirito, innanzi il nostro sguardo, [illegible] da' goticismi senz'aria e luce, da' *gratta-cieli*, dalle case e da' villini d'arte libera che le strade dei massimi centri convertono in bazar di deformità architettoniche?

E potete colla storia alla mano difendere noi ignoranti dalle illusioni dell'aria libera che trasformano i cavalli bai in celesti, i paesaggi inondati dal sole in chiazze di colori iridescenti, ove affannosamente si ricercano gli alberi, i prati, i ruscelli della gioconda infanzia. E fra quei vecchi parrucconi, da Guido fino a Wagner, potreste raccapezzare il filo per salvarci, noi innocenti ed indotti, dalle conseguenze letali delle melopee a base di discordanze?

Perchè attraverso i secoli fra queste mura si è elaborato e va elaborandosi un meraviglioso trittico, riflesso degli stadi dell'anima umana elevandosi fra le nebbie della ignoranza e della superstizione; due dei riparti del quadro immenso, già completati, si contemplano nei monumenti della Città Eterna, al terzo, voi, noi, i nostri successori, applichiamo ogni facoltà per

tracciarla in guisa che nelle armonie del tempo il quadro si completi e s'innalzi all'infinito inno d'umana perfezione.

Pendiamo, o signori, dalle vostre labbra, le intricatezze di molta arte moderna senza un commento per rivelarcene le recondite bellezze, talvolta aduggiano lo spirito in guisa da affligerla di dubbi tremendi, sino a chiedere, nello smarrimento intellettuale, se l'arte abbia nel tetro suo nascondiglio raggiunta la verità? Nell'esame della storia, nell'illuminato vostro commento siateci guida e consolazione, ritemprateci la fede, rischiarateci il presente, snebbiateci la visione del bello nell'avvenire!

E non Roma soltanto, tutto un mondo framezzo a contrasti e dubbi, avido a dissetarsi alla fonte che solleva l'animo in alto, serberà a voi ed a questo congresso riconoscenza imperitura.

Si leva quindi a parlare S. E. il Ministro della Pubblica Istruzione Onorevole Prof. Luigi CREDARO il quale dice:

Signore e Signori!

Gli studi di storia dell'arte qui così degnamente rappresentati da cultori d'ogni paese civile in un'ora memorabile per la storia d'Europa, hanno sentito in questi ultimi anni l'influsso di quel movimento generale della cultura che si è orientata sopra basi storiche: cioè del metodo scientifico, il quale descrive l'evoluzione della letteratura, della filosofia, dell'arte e ne indaga le leggi. L'evoluzione deve scaturire dai fatti reali e accertati e le leggi non sono principi *a priori*, ma sono nei fatti e dei fatti costituiscono la vita. È compito dello storico il ritrovarle: ma per ritrovarle è necessario che lo storico abbia simpatia e interesse per tutte le idee, per tutte le filosofie, per tutte le arti.

L'interesse universale è possibile, perchè noi siamo il prodotto storico del passato: riassumiamo in noi tutte le civiltà nel tempo, come riassumiamo quelle nello spazio. I giorni della vita individuale sono i secoli dell'umanità. L'arte non si sottrae a questa legge universale della casualità naturale e storica.

Ond'è che a comprendere nel loro più intimo significato le opere artistiche, non occorre movere da leggi astratte o da principi estetici universali, si bene da l'analisi dei fatti concreti.

Solo così scrittori ed artisti riescono a vivere nell'atmosfera del loro tempo e a spiegare ogni periodo del pensiero e dell'arte nelle sue prossime e remote cause determinanti.

Solo così le manifestazioni artistiche dei diversi periodi storici sembrano più vicino e noi e quelle più salienti esercitano sulla nostra cultura e sulla nostra educazione estetica una più diretta ed efficace azione.

In passato le facili generalizzazioni inducevano ad altrettanto facili esclusioni. Fissati a *priori* certi tipi estetici rispondenti ai più floridi e luminosi periodi si giudicava il corso dell'arte in base a canoni prestabiliti, che spesso erano arbitrari.

Vi fu infatti un momento in cui tutta l'arte era riferita al grande periodo della rinascenza, come a un tipo di perfezione non solo insuperato e insuperabile, ma rispetto a cui ogni altro periodo o stile doveva essere interpretato e giudicato come una degenerazione; fenomeno peraltro che si ripetè nel campo dell'archeologia, quando si occupò solo delle cose più meravigliose; e in quello delle lettere e della filosofia, quando queste assunsero a *prototipi* uno o più scrittori, alla cui imitazione doveva essere piegata la istruzione della gioventù.

Il metodo scientifico, applicato anche alla storia dell'arte, sbarazzò il terreno da questi concetti o preconcetti. Oggi per Voi, storici dell'arte, una tavola dei primitivi o di un artefice barocco non ha meno cura di analisi e di studi di un'opera del pieno rinascimento.

E anche l'Amministrazione delle belle arti procede negli acquisti, con criteri che escludono ogni pregiudizio, perchè si considera l'arte di un popolo come una catena ininterotta che deve essere compresa in ogni sua parte per essere valutata giustamente nel suo insieme, quale esponente ed espressione dell'anima umana.

Al rinnovarsi della storia dell'arte si accompagna un diffondersi più vivo dell'interesse artistico del pubblico, parallelamente all'elevarsi delle condizioni economiche del paese e al diffondersi della cultura, che rende l'anima del popolo italiano più sensibile alle manifestazioni artistiche e quindi più aliena dai godimenti grossolani e volgari.

Oggi può dirsi che il godimento artistico non è privilegio di pochi. Il popolo trae innanzi al grande monumento del padre della patria in Roma, gusta, ammira e diventa moralmente e civilmente migliore.

Le numerose opere di divulgazione, agevolate dagli insperati successi dell'arti fotomeccaniche, danno al popolo sempre maggiore consapevolezza della funzione delle arte, che eleva e nobilita anche le anime rozze e semplici.

Il Ministero della Pubblica Istruzione ha secondato questo movimento. L'insegnamento superiore di storia dell'arte istituito dapprima nella Università della Capitale, in pochi anni si diffuse come faro di luce nuova, nelle altre Università del Regno. I corsi facoltativi di storia dell'arte furono istituiti nei nostri licei; e posto più onorato ancora dovrà avere la storia dell'arte nei ginnasi-licei moderni, fondati con la legge del 21 luglio 1911 e già fiorente nelle principali città d'Italia.

E ancora più alti doveri incombono allo Stato rispetto all'arte, primo fra tutti di provvedere alla gelosa custodia e conservazione del meraviglioso patrimonio che i nostri antenati ci lasciarono. È un dovere che noi abbiamo non solo verso noi, ma verso tutto il mondo civile, poichè, come dissi altra volta, se qualche importante oggetto emigra all'estero, può essere per noi italiani un dispiacere, ma non una perdita per l'umanità: se oggetti d'arte rimangono sotto

terra per alcuni anni ancora, non periranno perciò, e sarà ricchezza conservata per i nostri nepoti. Ma se i nostri più bei monumenti precipitano e rovinano, il danno irreparabile si converte in vergogna pel nostro Paese.

Il governo conscio della sua responsabilità sta continuamente provvedendo per garantire l'integrità della nostra arte e dei nostri monumenti.

I restauri compiuti rappresentano una prodigiosa somma di lavoro ch'ebbe esito quasi sempre fortunato.

Ricorderò appena il restauro, che fu una vera conquista, del *Cenacolo* di Leonardo da Vinci, salvato, mercè una abilità tecnica che parve miracolo, da sicura rovina. Ricorderò le leggi per le Cattedrali di Pienza, di Conversano e di Como, pel palazzo Ducale di Mantova e per altri monumenti. Ricorderò l'istituzione di alcune gallerie nelle regioni dove mancavano e il riordinamento e l'incremento di pressochè tutte le magnifiche che già l'Italia possedeva.

Nè potrei tacere infine della cura con la quale s'attende al catalogo scientifico degli oggetti d'arte di proprietà pubblica e privata, già compiuto per Aosta e per Pisa, e all'*Elenco degli edifici monumentali* e al *Bollettino d'Arte:* occupazioni queste a cui si dedica Corrado Ricci con giovanile anima di artista e con sapiente e colta mente.

Tutto questo risveglio di attività per l'arte dei secoli passati, certo, ebbe un benefico influsso sull'arte contemporanea, come fanno fede quelle periodiche esposizioni di Venezia, nelle quali i nostri artisti, ormai, nobilmente gareggiano coi migliori stranieri, e alle quali Antonio Fradeletto dona la parte migliore e più bella della sua meravigliosa attività.

Signore e Signori!

L'interesse per l'arte ha sempre accompagnato e promosso in ogni tempo e in ogni terra, i periodi di maggiore civiltà. Se talora alla magnificenza italiana, non fu contemporaneo un uguale progresso negli ordinamenti politici, l'arte segnò sempre nell'orizzonte della vita dei popoli gli albori di una nuova luce di civiltà: così l'arte ellenica e romana, così l'arte cristiana, così l'arte della rinascenza e la moderna.

Il rinascimento in particolare, promovendo ed appagando il sentimento disinteressato del bello, risvegliò le coscienze per la libertà filosofica e per lo spirito di autonomia ed indipendenza, che è il contenuto della coscienza moderna; e fu l'aurora luminosa del risorgimento.

Il presente risveglio degli studi e dell'interesse dell'arte, di cui questo congresso è una mirabile prova, sia di augurio e di auspicio per nuove elevazioni dell'intelletto, del sentimento e della volontà umana.

Con questi sentimenti, in nome di S. M. il Re, dichiaro aperto il X Congresso internazionale di storia dell'arte.

Prende poi la parola il Presidente del Comitato Ordinatore Prof. Adolfo VENTURI, il quale pronuncia il seguente discorso:

Roma antica ha salutato i nostri compagni di lavoro da' suoi ruderi giganti; Roma medioevale e moderna, col *signum Christi* dei labari costantiniani, saluta voi dalle sue basiliche, da' suoi palazzi, dalle sue piazze superbe.

E Roma spiega davanti a Voi, su monumentale pluteo, tra candelabri ardenti di luce inestinguibile, il libro d'oro dell'arte sua, in cui si svolgono dalle figurate invocazioni della Fede nelle Catacombe, alle manifestazioni del gaudio della Fede nelle basiliche, dalle impronte del rinnovamento de' Cosmati e del Cavallini, di Cimabue e del Torriti, alla gloria d'Arnolfo e di Giotto.

Questo grande, partitosi da Roma, creò la sua «divina Commedia» risuonante in tutto un secolo nella pittura italiana per lui assorta a vita nuova; e così, al principio del Quattrocento, qui convennero i «cercatori del tesoro» dell'antica beltà, il Brunellesco e Donatello, poi fondatori il primo dell'architettura, il secondo della scultura moderna.

Da allora in poi a Roma madre tutta l'Italia apportò fior di tributi con Masolino e Masaccio, che qui vennero a rinnovarsi e a rinnovare; col Beato Angelico dedicante al cielo il suo capolavoro pittorico della cappella Niccolina; con Piero della Francesca, fondatore della scuola romana insieme con Melozzo da Forlì, che a Roma rivelò il suo genio librando a volo sull'abside dei Santi Apostoli gli angioli vibranti di divina armonia.

Tutti gli spiriti magni dell'arte furono attratti a Roma, e qui dipinse Jean Fonquet, e qui accorse, a mezzo il Quattrocento, per il Giubileo, Roggiero van der Weyden. E come in coro di gloria qui si raccolsero i figli maggiori d'Italia, gli eleganti Toscani, gli Umbri divoti, i Veneti magnifici, onusti di ricchezze orientali, i forti Lombardi. Tutti lavorarono a preparare, a smaltare, a ornare a festa l'arco sotto cui passarono Raffaello e Michelangelo trionfatori. Giunse Raffaello per sparger grazie con le mani delle umbre Madonne, e creò la pittura monumentale; arrivò il Buonarroti, contrafacendo un antico Cupido, e poi lanciò i titani sulla volta della Sistina, equilibrò le figure onnipotenti coi ruderi della romanità eccelsi sullo sfondo dell'Urbe.

E così per le energie infuse da Roma eterna, l'arte italiana assorta a potente unità dominò l'Europa nel Cinquecento, onde, nel secolo successivo, fu un affollarsi degli artisti d'ogni paese nell'alma città.

Mentre in Italia la tradizione si risolveva nella rivoluzione del Caravaggio e nella riforma dei Carracci per trionfare nella monumentalità decorativa di Gian Lorenzo Bernini, il Rubens traeva da Roma il modo di trovar se stesso per dettar legge al Seicento e Settecento cattolico; Velasquez per penetrare dentro la realtà e preparare il realismo dell'Ottocento: Nicola Poussin per elevare a dignità d'arte le riflessioni filosofiche della sua stirpe.

Così l'alma città ci appare traverso i secoli centro dell'assimilazione di tutte le tendenze artistiche, che di qui si dipartirono più rafforzate e più grandi. E poi che la storia dell'arte segue con le sue vicende quelle dell'arte stessa, lice far voti che per voi, convenuti in questa sede del decimo Congresso internazionale, si spargano cognizioni e si affermino aspirazioni le quali poi producano per la fertilità del luogo, per il lievito delle ricordanze, per la concordia degli intenti, per il fervore delle discussioni, ritemprata vigoria, maggiore ampiezza di visione nella coscienza scientifica.

Mi gode l'animo intanto di affermare l'urgenza delle questioni inserite nel programma, con piena fiducia nell'illuminato spirito di voi che vi accingete a trattarle.

Le principali sono reiative agli scambi internazionali dell'arte e alla pubblicazione delle fonti storico-artistiche.

Degli scambi artistici internazionali si tratterà qui col rigore divenuto abolito degli studi e con la equanimità che è risultanza de' congressi internazionali, come de' rapporti sempre più stretti, rapidi e continui tra le nazioni moderne.

Lo studio degli scambi internazionali dell'arte mostrerà mutato l'aspetto sotto il quale oggi si guarda alle leggi della diffusione delle forme artistiche, all'incontro e alla lotta delle specie differenti. Non più lo storico accompagna municipi, regioni e popoli nella gara per la preminenza dei loro campioni, e non più, come il giudice di una corsa, segna col cronometro alla mano la velocità dei corridori, ma lasciate le querule questioni del prima e del poi, s'inchina solo davanti alla maestà delle cose, ovunque esse rifulgano, in qualunque tempo s'innalzino sovrane e senza che desiderio di predominio patrio alteri la schiettezza e la giustezza del giudicare, essendo noi convinti che la patria vuole offerta d'amore, non di pregiudizi.

Ispirati a questi concetti, voi direte de' rapporti artistici tra i popoli, specialmente come avete voluto, tra molti di essi e l'Italia.

Cortesia vi mosse verso il paese che si onora di ospitarvi; e vi ringrazio, bene sapendo che la cortesia in voi non è blandizia, e che particolarmente si è esplicata nella scelta del momento per presentare le vostre ricerche sincere e profonde.

La pubblicazione delle fonti storico-artistiche è suprema necessità degli studi, perchè abbia nostra disciplina stabilità di fondamenta. Molto fu edito con lavoro saltuario e disforme che deve mutarsi in altro intero e ordinato, nelle diplomatiche trascrizioni conformi, per la esattezza sicuro, per l'ampiezza delle ricerche esaurienti.

Noi abbiamo avuto in eredità il lavoro affrettato di studiosi, presti a bandire il nuovo con la gioia di chi vissuto nelle tenebre veda uuo spiro di luce. E luce fu: ma molti documenti nelle incomplete edizioni poca ne riflessero, invece di sfavillare come dalle mille facce d'un prisma. Noi siamo persuasi che le arsidue ricerche di documenti d'archivio e la loro pubblicazione integrale servirà al progresso degli studi, e tanto più quando la interpretazione della lettera del documento sia affidata non al semplice paleografo, ma allo storico dell'arte.

Ciò che è lettera morta per l'archivista anche culto, può divenire evocazione squillante per lo storico dell'arte: la materia che pare bruta e grezza allo scavatore, brilla, anche prima d'essere detersa da terriccio, agli occhi dello studioso del minerale che ne intravvede la forma de' cristalli e quasi il loro fulgore.

Non il disdegno dello studioso dello stile d'un'opera d'arte per il sussidio delle ricerche archivistiche, tante sono ancora talune nel campo storico, tanti i punti di partenza incerti per il giudizio stilistico; e non la fede esclusiva nelle antiche carte che solo prendon valore al lume della critica.

Nell'accordo, e, più che nell'accordo, in un contemperamento delle ricerche indirette e dirette sulle opere d'arte, esterne ed interne, verrà nuova forza agli studi.

Questi e gli altri argomenti che imprenderete a trattare in questi giorni, forniranno un nuovo corredo di cognizioni di fatto a quanti son qui convenuti, ma, non per questo dimenticheremo una questione generale che ogni altra comprende.

Quantunque non sia stato possibile a noi di chiamarvi a raccolta per un'ampia discussione sul metodo e sugli scopi della nostra disciplina, e fors'anche non sia possibile una pubblica discussione su materia così complessa, non sarà vano di richiamare quanto da tutti è voluto per aumentare alla nostra disciplina valore d'arte e di vita.

Noi viviamo in un periodo di transizione tra un indirizzo scientifico positivista e un indirizzo letterario spiritualista; e alle nobili esortazioni di Sua Eccellenza il Ministro, ognuno di voi può rispondere d'aver sentito la necessità di accordare l'analisi degli elementi costitutivi dell'opera d'arte con la sua sintesi ricostruttrice della personalità del suo autore, con il rapporto fra questa personalità e l'universale cammino dello spirito umano. Ognuno di voi conosce che le tecniche risultanze non sono l'effetto di meccanico o pratico lavoro, ma il punto d'arrivo d'una libera creazione; e ognuno di voi trova sempre più viva la necessità di fissare chiaramente i limiti di tecnica e di spirito in ogni fenomeno, singolo o complesso del continuo divenire dell'arte.

Tutti gli elementi sono già in voi di quel rinnovamento ideale che la storia dell'arte, di poco preceduta dalla storia e dalla critica letteraria, attende come continuazione delle pazienti ricerche e delle geniali intuizioni.

Da cinquant'anni è un lavoro assiduo per architettare la nostra disciplina, per dissodare il terreno, per segnare la pianta del monumento, per raccogliere legna e pietre utili all'edificio. È venuto il giorno d'innalzarlo ordinato e nitente, di adergerlo incrollabile, di coronarlo coi trofei dell'accorto e tenace lavoro. E vedo tra le corone d'alloro apparire i clipei con l'effigie venerata dei due antesignani della critica artistica, Gian Battista Cavalcaselle e Giovanni Morelli. L'opera loro non ci è soltanto di guida e di sprone. Essa ci dice la forza della nostra disciplina, la sua capacità di conquista nel campo delle discipline affini. Ricordiamoci che il Furtwängler ha portato alla conoscenza dell'arte antica l'orma perenne con l'applicazione all'ar-

cheologia del metodo di Giovanni Morelli. E voi tutti, venuti per tutte strade, che correggete, compite, date sistematico ordine all'opera dei due precursori vedete nel loro nome il vessillo delle riforme da compiersi. Ma perchè lo sviluppo de' nostri studi sia rapido e ampio è necessaria la pubblica rispondenza ai nostri conati, il riconoscimento completo della dignità della nostra disciplina, pari alla storia letteraria. Voi bene sapete invece ancora vi sia l'analfabeta, che ci scambia coi produttori di letteratura amena, come siano alcuni indifferenti governi e [illegible] che ci negano quartiere nelle Università degli studi, pure graziando in storia dell'arte antica, quasi che la storia dell'arte medioevale e moderna, non serva al vivo commento delle lettere e della Storia civile moderna, nella stessa stregua, anzi con mezzi più evidenti e copiosi di quello che la storia dell'arte antica serva per la letteratura e la storia civile anteriore al Cristianesimo.

Non ancora disserrate in molti paesi alla Storia dell'arte medioevale e moderna le aule universitarie, essa è stata rincattucciata negli Istituti di Belle Arti, quasi che le nostre ricerche servan soltanto agli adolescenti che studian disegno. A mutare questa condizione di cose, mi rallegro che molti di voi siate per alzar la voce, affine di mostrare il posto che spetta alla storia dell'Arte nelle Università e ne' Politecnici, la funzione educativa che deve esercitare nelle scuole secondarie, l'elevamento dello spirito che può produrre ne' giovani delle Scuole di Belle Arti, attenendo che la mano sappia del concetto informatore dell'arte de' modelli, e infine il rispetto che deve ispirare, nè seminari ecclesiastici, ai futuri custodi de' tesori delle chiese sacri per l'arte, come per la religione e la pietà degli avi nostri.

Per mutare le condizioni esteriori degli studi, per potere ammanire alla gente più eletto e bello l'artistico convito, tempriamo le nostre forze, raccogliamoci, purifichiamoci, perfezioniamo i nostri strumenti, allarghiamo i nostri orizzonti. Armati nella lotta contro i pregiudizi a noi avversi, stretti in accordo fraterno, noi possiamo aspirare al riconoscimento pubblico e alla sanzione ufficiale della nostra scienza, trarne auspicio di perfezionamento e di grandezza.

Con quest'augurio nel cuore dò il benvenuto a voi tutti in questa sede liberalmente concessa dalla illustre Accademia de' Lincei, nell'alma Roma.

I° Convegno degli Ispettori Onorari dei Monumenti e Scavi.

Nei giorni 22-25 ottobre è stato tenuto in Roma il I° Convegno degli Ispettori Onorari dei Monumenti e Scavi, al quale intervennero più che duecento Ispettori e più che cento rappresentanti d'altre Commissioni, Istituti e Società Artistiche.

Il Convegno fu aperto il 22 ottobre con un discorso del comm. Corrado Ricci, Direttore Generale delle Antichità e Belle Arti. Seguirono le Conferenze: *Organizzazione generale dell'Amministrazione* di Valentino Leonardi; *Tutela degli oggetti d'arte* di Riccardo Artom; *Tutela dei Monumenti* di Luigi Parpagliolo; *Scavi e scoperte fortuite* di Franz Pellati; *Riparazioni ai dipinti* di Luigi Cavenaghi; *Restauri ai monumenti* di Gustavo Giovannoni e *Metodi di scavo* di Giacomo Boni.

Tali Conferenze, di grande interesse per la conoscenza dell'amministrazione delle Antichità e Belle Arti e per i principî tecnici seguiti negli scavi e nei ristauri così dei monumenti come dei dipinti, saranno pubblicate, con numerose illustrazioni, nel prossimo *Bollettino d'Arte*.

Nell'articolo sulla *Madonna di Cagli* pubblicato nel fasc. IX di questo periodico, è stato detto che quel quadro si trovava nella Cappella della Misericordia in San Francesco di Cagli, e che fu restituito nel 1891 alla famiglia Felici Giunchi. Ora tali notizie sembrano invece da riferire al dipinto baroccesco custodito presentemente in Roma, nella residenza del Sodalizio de' Piceni, presso la Chiesa di S. Salvatore in Lauro. Ma su ciò si tornerà con maggiori [illegible]

D.r ARDUINO COLASANTI *Redattore responsabile*

Roma [illegible] — Tipografia Editrice Romana [illegible]



Fot. Alinari.

Gli olivi di Villa Adriana.

IL FERVORE DEI POCHI.

Discorso inaugurale di Corrado Ricci.



UEST'ORA era desiderata da me. L'ammirazione e la gratitudine per voi Ispettori, che, in ogni parte di Italia, v'occupate con pieno disinteresse, spesso anzi con sacrificio, dell'arte nostra, e aiutate l'opera del Ministero nella diuturna difesa dei tesori di bellezza e di storia, alimentavano in me il desiderio di riunirvi, di conoscervi, di parlarvi, di ringraziarvi.

Ed era anche necessario, oltre che gradevole, perchè la rete delle nuove leggi e dei nuovi regolamenti e decreti, vi fosse come districata innanzi da coloro che, in parte, l'avevano intessuta e che, comunque, erano dall'uso e dall'applicazione quotidiana condotti a studiarla, a discuterla, a sviscerarla. Nè meno urgente era farvi comunicare, da persone competenti, gli ultimi risultati degli studi e dell'esperienza, intorno alle principali questioni tecniche che oggi, non meno che in antico, si possono chiamare « segreti ». È inutile poi dire che, per quanto riguarda i metodi di scavo e i metodi di riparazione dei dipinti, le istruzioni riguarderanno più specialmente ciò che nel campo medico si chiama il *pronto soccorso*, indispensabile così spesso agli oggetti affidati alle vostre cure, tanto minacciati da tutti i malanni della vecchiaia e della decrepitezza, che li incurva e deforma e ne caria le ossa e ne screpola la cute!

Ma in tali argomenti altri entreranno con ben altra competenza che la mia. Luigi Cavenaghi, l'uomo che la conoscenza della pittura antica e la piena

coscienza del rispetto dovutole hanno sollevato a meritata fama, vi parlerà dei ristauri ai dipinti; Giacomo Boni, la cui archeologia è passione e divinazione, vi parlerà, nel Foro Romano, degli scavi; Gustavo Giovannoni, vostro collega, vi parlerà dei lavori ai monumenti: e di lui dirò solo che Camillo Boito, lodandone la scelta, lo diceva felicemente « misurato e schietto, sperimentato e giovine ».

Le conferenze, di natura, a così dire, giuridica e amministrativa, saranno tenute da quattro miei bravi compagni di lavoro: Valentino Leonardi tratterà dell'*Organizzazione generale dell'Amministrazione;* Riccardo Artom della *Tutela degli oggetti d'arte;* Luigi Parpagliolo della *Tutela dei Monumenti* e finalmente Franz Pellati degli *Scavi e delle scoperte fortuite.*

Quanto a me, concedetemi di parlarvi, *molto alla buona,* di varie faccende nostre, e, poichè mi trovo in famiglia, anche di sfogarmi un poco; sì di sfogarmi, perchè se molto nel lavoro nostro è argomento di dolcezza e di soddisfazione, troppo altro è argomento di amarezza e di delusione. E se mi sfogo, si è anche e su tutto, perchè da voi vado spesso ricevendo quel conforto che sostiene, e quell'aiuto che solleva in un'impresa incredibilmente grave e difficile.

Nessun paese sulla terra possiede i tesori d'arte e d'archeologia che il nostro possiede; esso non conta meno di cinquantamila edifici monumentali; esso vanta, tra governativi e di altri enti, circa trecento musei; il suo terreno archeologico s'estende dalle mansioni romane del Piccolo San Bernardo al capo di Leuca e a Selinunte. Provvedere a tutto: alla salvezza e al decoro di costruzioni abbandonate da secoli e inevitabilmente labenti; vigilare oggetti d'arte sparsi a migliaia per tutta Italia, nelle cattedrali delle città più cospicue come nelle chiese più romite dell'Apennino; correr dietro ai ladri d'ogni natura; sorprendere il prete che, ingannato, cede la vecchia preziosa pianeta in cambio di una telaccia aurata; esser laddove il pastore, abbattendo alcuni blocchi di tufo, cancella le ultime tracce d'una città morta; arrestare la mano del bifolco che, lavorando di zappa, infrange e trita e sparge tra i solchi il prezioso vasellame d'una tomba, è impresa spaventosa, e, nel suo insieme, impossibile: e sarebbe impossibile se anche le nostre condizioni finanziarie fossero cento volte quello che sono, e il nostro personale cento volte più numeroso e meglio economicamente sorretto.

L'opera nostra corre, come sa e può, indefessamente al riparo. Non un giorno (ve lo giuro) finisce senza che parecchie cose buone non si siano fatte; ma, mentre da un lato, il numero dei problemi ci soverchia in ogni senso, ci manca dall'altro quell'aiuto di *tutti* che condurrebbe alla salvezza di una infinità di cose.

Perchè, vi prego, non confondete il sentimento di voi, e di noi, e di alcuni altri col sentimento generale; non v'illudete, signori, pel fervore dei pochi! Dopo trent'anni di lavoro ardente e indefesso, io posso, io debbo annunziarvi un'amara verità: il nostro paese, come, del resto, parecchi altri paesi, almeno ora, non ama l'arte.

Parla d'arte, è vero; chiacchera d'arte, a dir meglio; ma poco l'ama. Quando un danno è avvenuto, sia furto, rovina, vendita, opera di ladri, opera del tempo, opera di proprietari indegni di possedere nobili oggetti d'arte, sorgono urli e proteste d'ogni parte, specialmente, anzi naturalmente, contro il Governo; ma, novantanove volte su cento, chi più strilla non aveva mai visto, anche se era nel Museo della città, l'oggetto involato; e non l'andrà a



Fot. Wehrli.

Campanile e resti della chiesa di Valle Christi presso Rapallo.

vedere, se verrà ricuperato. Ma, mentre i postumi rimpianti e gli insulti rintronano ancora, nell'ufficio si fa sempre più lungo l'elenco dei quadri, delle statue, dei palazzi, degli archivi, delle biblioteche, dei musei da vendere.

Voi vedete come il nostro paese prosperi sempre di più; come s'arricchisca nelle industrie e nei commerci. Ebbene: dietro le quinte, noi lo vediamo spogliarsi, come un decaduto, come un pezzente, di tutto ciò che è la più nobile espressione della ricchezza; e, badate, non sono solo i miseri che vendono; sono anche le fabbricerie, i municipi, i ricchi, i ricchi su tutto, i quali, dopo aver professato un indicibile amore all'arte, soggiungono con un certo sorriso tra l'ebete e il furbo: « Ma a che tenere degli oggetti che non fruttano?! »

Il giornalismo ci aiuta nella lotta, ma potrebbe aiutarci di più, se fosse più cauto e meglio regolato; converrebbe che lasciasse trattare l'argomento sempre dal suo redattore speciale o da persone esperte e non abbandonasse mai così difficile e delicata materia in mano d'inetti che non possono, in fin de' conti, giovare alla fama del giornalismo stesso.

Uno dei giornali più feroci negli assalti artistici annunziava che un restauratore aveva rovinato un dipinto del *Correggio detto il Guercino;* un secondo, in uno stesso articolo, alterava il nome di *Melozzo*, prima in *Bellozzo*, poi in *Molosso*.

Sentite questa. Qualche anno fa un giornale di Padova pubblicò che nella Galleria di Monselice pioveva. Un confratello di Milano riporta la notizia, dicendo che in essa si contengono pitture di pregio, e la stessa notizia, raccolta dai nostri... benevoli amici d'oltr'alpe, dilaga e, naturalmente, dilagando si amplia: i quadri sono già rovinati. Ebbene il giornale di Padova, parlando della Galleria di Monselice, aveva alluso (come poi lietamente dichiarò) al tunnel ferroviario che s'incontra fra Monselice e Battaglia.

Non un fatto, non una parola voglio dirvi che non risponda alla perfetta verità.

Un mercante offrì alla Pinacoteca di Brera un quadro mediocrissimo e ridipinto, d'un cattivo seguace di Raffaello. Videro quel misero quadro il Frizzoni, il Cavenaghi ed altri. Inutile dire che non lo si comprò, e che lo si lasciò esportare con tutta tranquillità perchè con sicurissima coscienza. Infatti l'offerente non riuscì ad esitarlo. L'espose a Londra, in un negozio d'antiquario, nelle vetrine d'un libraio, in una pubblica mostra... lo fece annunziare, strombazzare da tutti i giornali come un originale di Raffaello... inutilmente! Non sapeva più oramai che fare per cavar almeno le spese sostenute, quando gli balenò un'idea: annunziare che il dipinto era stato trafugato d'Italia, senza passare per gli Uffici di Esportazione, che aveva valicato l'Alpe in automobile; che il Governo italiano aveva telegrafato a tutti gli Uffici d'Esportazione, a tutte le dogane... troppo tardi; che il paese era insorto contro lo Stato che si lasciava sfuggire le opere più mirabili, inscritte nel catalogo degli oggetti di sommo pregio. La stampa italiana, manco a dirlo, raccolse subito le proteste, e le rincalzò di puntelli patriottici, cosicchè in Parlamento, vi fu subito chi, in buona fede, interrogò il Ministro sull'enorme danno derivato al patrimonio artistico per quella fuga. Il mercante gongolò; ma per poco... poichè non riescì ad accreditare il quadro rimasto invenduto, mentre la stampa riescì benissimo a screditare anche una volta il Ministero della Pubblica Istruzione.

Ma voi chiederete: non ci fu nessuno che avvertisse il pubblico dell'inganno?

Sì: lo feci avvertire io stesso da un giornale autorevole, mettendolo in diffidenza contro quelle notizie. Il risultato che ne ottenni si fu che, nello stesso anno, lo stesso giornale raccolse, prima la bubbola che certi quadri messi all'asta da abili antiquari a Monaco e a Lipsia erano stati ceduti per molte migliaia di scudi occultamente dal Vaticano; poi che un ritratto di Michelangelo, esposto in vendita a Parigi, aveva appartenuto alle Gallerie di Firenze!

Quando un ladro sfonda una cassaforte in una Banca, in un ufficio postale e magari in un ufficio di pubblica sicurezza, nessuno si sogna di incolparne il Ministero di Grazia e Giustizia; ma quando uno ruba un piviale del dugento o una teca del trecento, tutti insorgono contro il Ministero dell'Istruzione come se un suo funzionario potesse trovarsi alle costole dei ladri che popolano il nostro paese, animati, anzi nobilitati, nel loro commercio, dagli alti ideali dell'arte, e magari ricevuti con tutti gli onori in certe case patrizie.

E che cosa si fa al Ministero? Ve lo dirò io: si lotta quotidianamente, disperatamente per salvare quanto si può. Nessuna denunzia ufficiale od ufficiosa, amichevole od anonima, riservata o pubblicata su pei giornali, cade senza dar luogo ad una ricerca, ad una sollecitazione, ad un'inchiesta. Vorrei che, da tutte le parti d'Italia, tale lavoro di informazione s'intensificasse e si moltiplicasse; e si mandassero sempre e *subito*, le notizie che possono interessare la Direzione Generale. So bene che non sempre si arriva in tempo a provvedere, ma credete pure che si fa quanto si può per raggiungere lo scopo.

La nostra è una lotta spesso inane e qualche volta amarissima perchè, mentre suonano alti i rimproveri, suonan sommessi... i contratti: e vediamo signori e signore che si vergognerebbero di vendere gli ornamenti della loro persona, vendere i più gloriosi ornamenti della loro casa; e come più forte si parla di *patrimonio artistico*, più alla chetichella si cerca modo d'arrivare ai Morgan e ai Carnegie, perchè cambino in tesoro sonante ciò che era ed è tesoro di bellezza.

Ma che cosa oramai non si commercia?

Chi conosce il lago di Nemi sa che mai più alto splendore e più toccante poesia cinsero un paesaggio. Aleggiano sempre sulla luminosa coppa i versi d'Ovidio e di Virgilio, quasi a cullare il placido sonno di Diana, cui furon sacri il bosco e il tempio ora diruto.

Ebbene, nessuna pietà nemmeno per le quercie dense e severe che lo cingono d'un'ombra di pensiero. Vendute per poche centinaia di lire, esse cadevano già (ora è un mese) sotto i colpi della scure, quando, con l'aiuto del Ministero di Agricoltura, si corse al salvataggio. Non basta: gli animi vibravano ancora di sdegno, che già al Ministero giungeva un'altra notizia, anzi una proposta concreta: quella di prosciugare il lago, levare le antiche navi sepolte nelle acque, e ridurre a terreno coltivato il fondo *sublacuale*. Si rispose: essere il lago uno dei luoghi più belli, più poetici, più artisticamente, non dico ammirati e celebrati, ma *adorati* d'Italia. E si concluse: « se le navi romane, affondate in esso, si potranno in qualche modo recuperare, si farà cosa utile agli studi; ma se il recuperarle dovesse costare l'esistenza di quel divino lago, restino pure eternamente nel loro fondo ».

Certo questo non piacerà a tutti; ma anche, io chiedo, come contentar tutti? Quante volte non ci sentiamo gittati da uno scoglio sull'altro, e destinati, di fronte a due o tre contendenti, che, dal loro punto di vista, hanno ugualmente ragione, ad aver due o tre volte torto!

Eccovi alcuni fatti. La torre di Valle Christi presso Rapallo è oramai tutta soffocata e invasa da un gigantesco bozzolo di edera. Gli artisti ne vanno giustamente *pazzi;* ma i tecnici dicono che le radici sgretolano il materiale e quindi minacciano l'esistenza del monumento; e il prete soggiunge che la torre accecata è divenuta impraticabile. Domanda quindi che si levi la metà almeno dell'edera, mentre i pittori vogliono che si lasci tutta, e gli eruditi conservatori che si estirpi tutta. Qualunque cosa il Ministero faccia, va inevitabilmente a battere contro due critiche.



Fot. di Lucio Mariani.

Quercie sul lago di Nemi

I ruderi del chiostro di San Giovanni in Venere hanno perduto il tetto e sorgono tra il verde degli ortaggi. Gli eruditi protestano perchè non si rifà il tetto e perchè vi si lasciano cavoli e viti. Trovano questo un'incuria e una offesa. Gli artisti invece dichiarano che i leggiadri archetti penetrati dal sole e biancheggianti sul verde sono una cosa d'incanto. Io mi sento attratto dalla parte degli artisti, ma gli altri tempestano che per tal modo non si rispetta il monumento.

L'ortolano di Villa Adriana si mette a potare gli olivi, e subito gli artisti si affollano a protestare dicendo che, tagliate le lucide e lievi chiome, non restano più che grotteschi mozziconi, e lo splendore del paesaggio è compromesso. Si invita l'ortolano ad arrestare l'accetta. Egli obbedisce, ma dichiara che gli olivi, non governati, periranno.

E allora? Allora accade che, pur seguendo il proprio criterio, l'ufficio viene a sostenere uno dei contendenti e condannare l'altro o gli altri, i quali (mentre il primo se ne tace *contento*, come la lodola dantesca, *dell'ultima dolcezza che lo sazia*) ricorrono alla stampa, e protestano pubblicamente, e dalla

protesta esce solo questo: che il Ministero rovina la torre di Valle Christi, il chiostro di S. Giovanni in Venere e Villa Adriana!

Il guaio consiste in questo: che di arte tutti vogliono parlare e dire ad ogni costo la loro opinione. Molti, che non oserebbero d'insegnare al servo il modo di spazzolare un vestito, si credono in grado di giudicar un'opera d'arte, frutto di grande studio e d'altissimo intelletto. Nè i più clamorosi errori hanno insegnato e insegnano nulla: non i fischi onde furono salutati *il Barbiere di Siviglia* e il *Lohengrin;* non i motteggi lanciati alla cupola del Correggio; non i biasimi rivolti all'*Assunta* di Tiziano o al *Miracolo di san Marco* del Tintoretto.



Fot. Moscioni

Avanzi del chiostro di S. Giovanni in Venere.

Voi ricordate certo l'aneddoto di Eliano. Policleto fece ad un tempo due quadri: l'uno a modo suo, l'altro a piacere del volgo, cangiando e rifacendo a seconda dei vari suggerimenti. Esposti entrambi, l'uno fu universalmente ammirato, l'altro deriso. Allora egli disse: « Quel che ammirate l'ho fatto io; quello che biasimate, l'avete fatto voi! ».

Ma non conta: lo splendore ad esempio della *Fanciulla d'Anzio* non ha persuaso tutti. Non è valso che gli archeologi, pur discutendo su ciò che rappresenta, l'abbiano proclamata una cosa magnifica: magnifica se greca o romana, se maschio o femmina, se profetessa o serva del Sacrificio, se tutta d'un artista o di due artisti, se tutta d'un tempo o di due tempi, se Manto o la Sors Anziate, se Cassandra od Armita: magnifica in ogni modo!

Una persona, che si ignora che avesse mai guardato una statua, accusò lo Stato di averla pagata troppo, quando direttori di Musei esteri si dichiaravano pronti a rilevarla all'Italia per il doppio e per il triplo.

E non è certo da farne le maraviglie quando si sa che le porcellane della raccolta Warren furono pagate 6 milioni e 250 mila lire; che la *Duchessa di Milano* dell'Holbein fu pagata 1 milione e 700 mila lire che il *Mulino* di Rembrandt fu pagato 2 milioni e mezzo; che un ritratto di Franz Hals fu pagato un milione; che una sedia dell'asta Doucet fu pagata centomila lire. E pure gli antiquari e gli archeologi asseverano che la *Fanciulla d'Anzio* è opera, che per la sua rarità e per la sua bellezza, non è da meno, se non è da più!

Ma, ripeto, ci vuol pazienza, e consolarsi pensando che quello stesso che la diceva di troppo costo, qualora fosse stata trafugata e portata in America, avrebbe detto che il suo valore era, metti caso, di dieci milioni, perchè, una volta sulla strada della critica anche i contrapposti fanno buon giuoco.

D'altronde, questa faccenda degli acquisti è assoggettata ai più disparati e disperati criteri: possono sino esser ritenuti tutti inutili e dannosi, come parve a certo vecchio consigliere di un Comune di Romagna, il quale s'oppose all'acquisto di un oggetto di grande importanza osservando che prima di parlar d'arte bisognava provvedere a tutti i servizi pubblici. Anzi soggiunse che, se fosse dipeso da lui, avrebbe venduto il Museo. È fuor di dubbio che, dato l'enorme valore di quel Museo, vendendolo, si sarebbe provveduto a tutti i servizi pubblici; ma il Consiglio Comunale ebbe il buon senso di sostituire una risata alla discussione e al voto. Del resto, più logico ancora di quel Consigliere fu lo Scià di Persia, quando, visitando la Galleria Nazionale di Londra, fermatosi innanzi a un quadretto rappresentante un asino, saputo ch'era costato mille sterline, soggiunse sorpreso: « Ma con molto meno si compra un asino vivo! ».

Ma lasciamo gli scherzi. È certo che non tutto ciò che è bello è interessante; e non tutto ciò che è interessante è bello. Un oggetto mediocre può coprire una lacuna e compiere magari una serie; un bell'oggetto, nulla invece aggiungere ad un museo e ad una galleria. A darvi un esempio: io, per le Gallerie di Firenze non comprerei più un quadro del Botticelli in considerazione dei molti e magnifici che vi si hanno di lui, mentre comprerei un *Pintoricchio*, che vi manca per aver quasi completa la serie degli umbri.

Voi però comprendete che, al momento di far questo, certa critica insorgerebbe dicendo che il quadro del Botticelli era da acquistare ad ogni costo; e, dal suo punto di vista, anch'essa avrebbe ragione.

Perchè questo è l'affar serio: le cose vanno bene e s'appianano subito quando uno ha ragione e l'altro ha torto; ma vanno male e non s'appianano mai quando tutti hanno ragione.

Viaggiavo da Genova a Pisa, pochi giorni dopo che s'era discussa la demolizione delle mura adiacenti a Porta S. Andrea, in Genova stessa. Due signori parlavano delle proibizioni governative e del danno che ne derivava al movimento dei veicoli e dei pedoni, nonchè alla sistemazione della strada. Considerata la cosa sotto tale aspetto, non avevano forse ragione? Io, sconosciuto a loro, intervenni dicendo che la porta era magnifica e la cinta di Genova un monumento di grande importanza storica. « Ahimè! conclusero: queste sono le idee di quel vecchio fanatico di Corrado Ricci che sta al Ministero a fabbricar seccature per tutti ». Ed anche in questo (convenite) avevano ragione!

Io e i miei compagni di lavoro *fabbrichiamo seccature;* ecco la verità, e lo riconosciamo, e ne raccogliamo spesso il meritato biasimo!

Ma confidiamo in voi e nel vostro sostegno, specialmente nei momenti difficili e dolorosi.

E a proposito di momenti dolorosi, concedetemi la parola per un fatto personale.

Due anni or sono, mentre si discuteva burocraticamente l'opera mia, io fui sorretto da voi in modo tale che non so ripensarci senza commozione. Non mancarono però attacchi concordi, ben regolati per metodo e per tempo, di certi settimanali, e sino novelle a chiave. Si fece allora l'elenco dei miei errori!

Non tutti (io posso dirlo) gli errori, di cui mi si incolpò, erano stati errori; ma, in compenso, vedevo che non si parlava d'altri errori miei, che erano stati veramente errori.

Ma io, Signori, conosco il modo di non fare errori: e mi sento anche in grado d'insegnarlo.

Eccolo in tre parole: *non far nulla*. Non far nulla, anzichè cercare di salvare i nostri monumenti e i nostri tesori d'arte, anzichè fare tutto il bene che si può ed esporsi a critiche e a responsabilità d'ogni natura!

« A non far nulla, manco carcerati si va », dicono i Romani.

Questo però non è del mio temperamento, sì che preferisco far quanto so e posso, pei miei e pei vostri ideali, pur correndo nell'inevitabile rischio di commettere degli errori. A voi la benevola missione di perdonarli, di compatirmi, di sorreggermi, di consigliarmi: non certo l'ingrata d'attaccarmi e d'offendermi.

La mattina del 25 aprile scorso mi trovavo sulla piazza di S. Marco a Venezia. Il cielo, la terra, il mare erano inondati dal fulgore e dal tepore della primavera. I monumenti, dall'oro dei musaici e dal candore del marmo, mandavano lampi nell'aria piena del fremito delle bandiere e del volo dei colombi. Una folla compatta e rispettosa s'assiepava d'ogni parte. Poi, fra tanta maraviglia, cominciarono a sfilare le milizie e le autorità, poi la *chieresia* con l'incomparabile splendore dei suoi arredi. Mai gli occhi miei avevano visto più grande spettacolo, e mai commozione maggiore il mio cuore provò di quando un inno di migliaia di voci infantili salì come a lambire i maravigliosi monumenti e la voce delle campane ricantò la gloria di Venezia!

Vibrante ancora dello spettacolo veduto, proposi che lo si eternasse in una tela: e, poichè si trattava della risurrezione d'un monumento dogale, proposi che quella tela si mettesse nel Palazzo dei Dogi.

Fu idea buona? fu cattiva? Io non so. A buon conto parve buona a scrittori d'arte come Fradeletto ed Ojetti, ad architetti come Moretti e Manfredi, a scultori come Leonardo Bistolfi ed Ettore Ferrari, a pittori come Fragiacomo e Sartorio; e taccio d'altri. Nullameno io voglio, per un momento, ammettere che non fosse idea buona: ma essa muoveva dall'entusiasmo più spontaneo, dal desiderio che si perpetuasse con l'arte la visione d'una cosa bella, il ricordo d'un fasto mosso da grande e nobile idealità.

Ebbene, un gruppo di giovani, che pur mi conoscono, si radunò e fece un ordine del giorno, che cominciava deplorando che io, nella mia veste di Direttore Generale ecc. etc., proponessi e caldeggiassi... che cosa? la rovina di un monumento? No: voi avete sentito, una pittura di celebrazione, nel luogo dove i fasti di Venezia erano celebrati.

Ma, ripeto; io, qui non insisto sul concetto; domando solo a voi: è lecito, è conveniente, è onesto, per cosa simile, dal biasimo dell'idea passare al biasimo della persona? È lecito per chi assevera d'amare le nostre cose d'arte, offendere chi ad esse ha consacrato e consacra tutta la vita: chi da trent'anni s'affatica a diffonderne il culto e l'amore con libri, articoli, conferenze, riordinando Gallerie e Musei, ristaurando monumenti, patrocinando lavori e opere: chi rivolge i propri pensieri e gli atti, anzi le abitudini di tutta la vita a quel solo scopo, sì che più non si muove se non per andare dove sia qualcosa d'arte da proteggere o da studiare: e ciò che ha trovato e trova di bello e di sacro tutto destina ai luoghi di tutela artistica, sì che la casa di lui, in fatto d'arte, è spoglia come la cella di un trappista; chi infine (vi concedo di ridere) non sogna oramai più che le cose che nel giorno l'hanno preoccupato e turbato, e, se è assalito da incubo, vede un monumento che crolla?

Io non domando lodi che non meriti, nè pretendo all'assoluzione dei miei peccati: domando solo, tra le discussioni, il rispetto di coloro che dicono di lavorar per gli stessi ideali.

I cinque minuti sono trascorsi, e il fatto personale è esaurito!

E perdonatemi, ricordando che, sin da principio, vi ho detto che con voi mi sentivo in famiglia e che, quindi, mi sarei lasciato andare a qualche sfogo!

Molte nazioni europee, che già discussero e biasimarono le nostre leggi, quando trovavano ostacoli a spogliare, in loro vantaggio, il nostro paese, ora che, a loro volta, si vedono spogliate dal fanatismo e dalla ricchezza americana, le cercano e studiano, e cercano e studiano il modo di applicarle.

Nè, per la parte fiscale, tornerà loro difficile!

Mai però, potranno mettere insieme il corpo dei nostri 500 ispettori onorari; perchè manca ad esse, pur tra la forte coltura de' direttori e degli ispettori governativi, derivati dalle Università, quella geniale massa di studiosi e amatori, delle minori città e dei piccoli paesi, che si sentono, a ragione, pieni d'orgoglio per la storia e per l'arte, spesso maravigliose, dei loro luoghi.

Girando pei castelli e i borghi più remoti e abbandonati, quante volte s'incontra l'anima sensibile, devota ai ricordi e alle cose belle! Quante volte si sente parlar con ardore appassionato della chiesa e con reverenza della ròcca, e invocare aiuto perchè l'una o l'altra minacciano di cadere, o per l'affresco che le intemperie cancellano o per gli oggetti che sembrano troppo esposti all'avidità dei ladri e degli incettatori! E voi siete quelle creature, talora isolate nella vostra passione, anime in pena, spesso anche invise a chi si vede contrariato, ne' suoi interessi, dai vostri ideali, o derise nel vostro amore del passato e delle cose belle da chi vive senza questi ideali, o sa, purtroppo, che gli ideali altrui sono buon terreno da sfruttare.

Il vostro lavoro, così esteso per ogni parte d'Italia, varrà, sempre più e sempre meglio, ad assicurare il nostro patrimonio d'arte, nonchè ad accrescere il numero degli amatori e dei cultori attratti nell'orbita della vostra propaganda.

E che questa sia già assai notevole, dimostrano il numero sempre crescente delle Riviste locali, e la formazione delle brigate degli amici dei monumenti. Ed io vi prego: cercate di influire su tutto: dissuadete i preti e i devoti dal coprire di fioracci di carta i dipinti buoni; persuadete il ricco a mantener decoro al suo palazzo; indicate al mercante di cartoline i monumenti e le cose da riprodurre; avvisate l'autorità se un... qualche calabrone ronza intorno agli oggetti d'arte; persuadete i Comuni che lo Stato, per quanto faccia, non può provvedere a tutto.

Aiutando così l'opera del Ministero, aiuterete il vostro paese. Dal molto bene che fate, si comprende il moltissimo che farete man mano che l'amore dell'arte nostra si diffonderà (mercè vostra) nelle masse, e le opposizioni, di conseguenza, scemeranno.

E non istaremo più tanti anni senza vederci, senza stringere le nostre mani e i nostri ideali. Questo convegno è il primo, ma non sarà l'ultimo.

Io intanto vi esprimo intera la gratitudine del Ministro e mia.

II.

L'ORGANIZZAZIONE GENERALE DELLE AMMINISTRAZIONI.

Conferenza di Valentino Leonardi.



'ORGANIZZAZIONE della tutela giuridica e amministrativa in tema di antichità e di belle arti rappresenta il più elevato sforzo che dalla legislazione di uno Stato moderno si possa compiere pel conseguimento di finalità le quali non hanno rispondenza diretta in interessi economici ma in ragioni prevalentemente ideali. Quando una nazione tenta di salvare da mercanti rapaci e da amatori senza scrupoli, da contrabbandieri e da ladri il retaggio di civiltà di memorie e di bellezze che le commisero gli avi, quando tale retaggio giunse a chiamare suo patrimonio e a ritenerlo inviolabile, questa nazione dimostra di essere assurta al più squisito grado di sensibilità collettiva, in quanto difende una delle più luminose idealità della sua razza, uno dei fattori nazionali più possenti, uno dei legami più caratteristici e più intimi della sua unità e financo della sua esistenza.

E, quasi in via di riprova, non vi è legislazione che, presso ciascun popolo, si possa dire così strettamente *indigete* come quella che riguarda il patrimonio delle memorie artistiche e storiche. Si potrebbe paragonare la tutela delle cose d'arte e d'antichità presso ciascuna nazione a quella che è la primitiva scienza delle fortificazioni nell'arte militare: che non obbedisce a dettami fissi ma è costretta a nascere e a variare a seconda delle vicissitudini e dei mutamenti e della configurazione del terreno. L'assenza di una efficace tutela in Inghilterra si è attribuita al liberismo economico che è od era il fondamento di tutta la legislazione del Regno Unito. Invece quella negligenza era dovuta a condizioni prettamente locali: alla scarsa importanza che si dava al patrimonio d'archeologia o d'arte che si trova in quella nazione. Oggi che quel patrimonio appare uno dei più notevoli, l'Inghilterra si accinge anch'essa ad organizzare la sua difesa. E se questa da tempo fu preparata in Italia, fu perchè da tempo l'Italia è la più minacciata, fu perchè il nostro paese dalle terremare all'arte di Giovan Battista Tiepolo e di Antonio Canova ha ben sette civiltà da tutelare, e tutte da secoli esposte a pericoli dei quali il tempo e la vecchiezza distruggitrice sono spesso i meno temibili. E la legislazione italiana sorse spontaneamente, all'infuori anche — almeno per molta parte — dell'influenza del diritto romano, e senza soggiacere affatto a quella di legislazioni straniere. Chè anzi gli altri Stati impararono da noi, i quali con così complessa varietà di patrimonio artistico ed archeologico da tutelare, eravamo i soli che potessimo offrire un modello di legislazione, compiuto per ogni sua parte. Così dalla prima legge greca, quella proclamata nel 1834, pochi anni appresso la guerra d'indi-

pendenza, tutte le leggi che si succedettero nei vari Stati di Europa sino alla francese del 1887 si modellarono sull'Editto del cardinal Pacca dei 7 aprile 1820, come quello che conteneva i perfetti canoni di legislazione protettiva. Così alla legge italiana del 20 giugno 1909 si inspirò la francese del luglio dello stesso anno; e la tutela delle antichità e delle belle arti fra noi è oggetto di assidui studi in Russia come in Ungheria, in Olanda come in Inghilterra.

Se tuttavia la generazione spontanea rappresenta un pregio per la legislazione protettiva delle bellezze d'arte e di antichità, non può dirsi altrettanto per l'organizzazione dei servizi, i quali, allorchè nascono indipendentemente l'uno dall'altro e saltuariamente, mal si acconciano poi alla stretta regola di una vita organica e sovente a lungo risentono della incertezza delle loro origini.

In tema di servizi artistici ed archeologici, cioè a dire in tema di organizzazione amministrativa della tutela, gli Stati preesistenti all'unità nazionale che pur erano maestri in fatto di leggi protettive e proibitive, si trovavano addirittura all'infanzia. Nel processo storico di queste organizzazioni si verifica un fenomeno quasi identico a quello che avvenne nel campo degli studi d'archeologia e di storia artistica: chè lunghi anni si vagò nel dilettantismo, nella erudizione generica, nell'estetismo ammirativo ma vacuo, prima di assurgere alla indagine scientifica e al rigore del metodo. Ora negli Stati preesistenti noi troviamo i servizi dell'archeologia e delle Belle Arti attribuiti ora al Demanio dello Stato, ora al Ministero dell'Interno, ora a quello del Commercio o dei Lavori Pubblici, con l'assistenza talvolta di corpi consultivi di cui i commissari, esclusivamente onorari, assai di rado venivano riuniti e ancor più raramente assecondati nei loro voti.

I Governi provvisori che si formarono nel 1860 lungi dall'abrogare le leggi vigenti nei vari Stati, le confermarono, riconoscendone la saggezza: e circa gli ordinamenti dettarono norme varie: le quali sostanzialmente mirarono a non troppo mutare dello *statu quo ante*, creando Commissioni, Deputazioni e Soprintendenze le quali, se ricevevano dal Governo centrale degli aiuti, non rispondevano verso questo della loro opera. D'altra parte al Ministero della Pubblica Istruzione l'Amministrazione centrale, che avrebbe dovuto vigilare sulle Amministrazioni locali, non esisteva: soltanto la divisione dell'istruzione superiore e delle biblioteche si occupava, come di cosa secondaria, di corrispondere cogli istituti antiquari ed artistici. Non v'era neppure un corpo tecnico, a cui fossero sottoposte le questioni che avevano bisogno di una soluzione illuminata: e soltanto nel seno del Consiglio Superiore della Pubblica Istruzione fu nominata, per virtù di un regolamento del 20 ottobre 1867, una *Giunta delle Belle Arti*, alla quale in materia di tutela monumentale ed artistica, era assegnato il vago compito d'informare il ministro sullo stato delle gallerie, dei monumenti e di quanto altro riguardava le belle arti.

Ma l'annessione di Roma, i nuovi doveri che un tanto avvenimento politico creava per l'Italia di fronte alla scienza archeologica e al mondo degli studiosi incitavano lo Stato italiano a provvedere non solo con la istituzione presso l'Università di Roma di una scuola archeologica e con l'inizio di quella pubblicazione delle *Notizie sugli Scavi e sulle scoperte d'Antichità* che è un vanto del nostro Paese, ma altresì con atti di governo cominciassero a porre un po' d'ordine nell'ormai vasto e intricato servizio amministrativo.

Sintomo di questo mutato modo di considerare il problema è già il disegno di legge per la conservazione dei monumenti e degli oggetti d'arte e d'archeo-

logia presentato al Senato del Regno da Cesare Correnti allora Ministro dell'Istruzione, il 13 maggio 1872: nel qual disegno di legge uno speciale titolo (il titolo IV) è dedicato alle commissioni, che avrebbero dovute essere provinciali. Frattanto un decreto promosso dal medesimo Correnti istituiva in Roma una *Giunta consultiva di storia, archeologia e paleografia*.

Il progetto di legge Correnti non venne approvato; ma due anni dopo il ministro Cantelli ne stralciava il titolo IV e istituiva con decreto reale del 7 agosto 1874, in tutto il Regno, le *Commissioni conservatrici dei monumenti e delle opere d'arte*, e trasformava, aumentandola di componenti e ampliandola di competenze, la *Giunta consultiva di storia, archeologia e paleografia* istituita dal Correnti in un *Consiglio Centrale di archeologia e di belle arti*.

Mentre le Commissioni provinciali conservatrici rimasero intatte sulla loro costituzione dal 1874 fino al 1907, il Consiglio Centrale, o, per intendersi, il massimo consesso consultivo in argomento di antichità e d'arte in Italia, cambiò per otto volte in trentatrè anni nel nome, nelle attribuzioni e nei criteri di formazione!!

Senza indugiarsi oltre, basterà, per completare il breve quadro storico delle vicende delle organizzazioni dei servizi artistici ed archeologici in Italia, ricorcordare come a Ruggiero Bonghi si debba, nel 1875, la creazione degli ispettori onorari, uno per mandamento, la pubblicazione di un regolamento per gli scavi e di un regolamento per il servizio dei musei; e finalmente la creazione presso il Ministero di una *Direzione generale degli scavi e dei musei*. Pochi anni più tardi, nel 1881, Guido Baccelli, Ministro dell'Istruzione per la prima volta, trasformò la *Direzione generale degli scavi e dei musei* in *Direzione generale delle Antichità e Belle Arti*, affidandole la cura non solo degli scavi, dei musei e dei monumenti classici, ma anche dei monumenti medioevali, delle gallerie, delle Accademie di Belle Arti e dell'insegnamento artistico — tutti servizi affini che fino ad allora avevano instabilmente vagato dall'uno all'altro ufficio del Ministero dell'Istruzione. Alla unificazione dei servizi centrali faceva riscontro, per opera dello stesso Ministro, il primo *ruolo unico degli impiegati addetti ai musei, alle gallerie, agli scavi ed ai monumenti nazionali*.

Giuseppe Fiorelli, archeologo insigne e mente elettissima, che fu il primo direttore generale per le antichità e le belle arti, ed anche fu l'anima di molte delle riforme che siamo venute enumerando, enunciava egli stesso le deficenze che ancora si riscontravano in quell'ordinamento embrionale. Egli, fin dalla sua prima *Relazione sull'ordinamento archeologico*, presentata nel 1883, osservava fra l'altro, che le Commissioni conservatrici e gl'ispettori onorari erano ottime istituzioni e di valido ausilio al Governo, ma che la stessa gratuità delle loro funzioni, se non valeva a distoglierle dall'alto e delicato ufficio che avevano accettato, metteva la Direzione generale nella condizione di non poterne, non dico abusare, ma neppure troppo sollecitarle. Ciò si sarebbe evitato, secondo il Fiorelli, creando in ogni regione d'Italia un ufficio tecnico, il cui compito fosse stato la conservazione dei monumenti e degli oggetti d'arte, sotto la direzione di un ingegnere-architetto. Già lo stesso decreto promosso dal ministro Bonghi il 28 marzo 1875, col quale era istituita, come si è detto, la Direzione generale dei Musei e degli Scavi, dava la facoltà di creare uffici tecnici speciali per dirigere gli scavi di lunga durata; e si erano infatti istituiti due di questi uffici: uno a Roma, che oltre gli scavi, badava alla conservazione dei monumenti urbani e del suburbio, e un altro a Napoli che consumava tutta la sua attività

a quelli scavi di Pompei, che per tradizione ormai secolare sono indissolubilmente legati al grandioso organismo del Museo Nazionale di Napoli. Di più altri uffici speciali non mancavano qua e là, anche in altre parti d'Italia: quel che mancava invece era la creazione di un organismo scientifico perfetto che rispondesse ad ogni urgente necessità del patrimonio artistico ed archeologico nazionale, e ciò non solo in riguardo dei restauri ai monumenti affidati, agli uffici del Genio civile e purtroppo molte volte praticati senza un eccessivo senso di arte, non solo in riguardo agli scavi di cui il prodotto andava sovente disperso o distrutto o ignorato per essere troppo lontano o addirittura per non esistere l'ufficio che avrebbe dovuto vigilarli, ma sopra tutto rispetto agli oggetti d'arte in possesso degli enti morali, dei quali oggetti in quelli anni appunto si perpetrò quella barbara dispersione che provvedimenti posteriori, energici quanto tardivi, non sempre giunsero in tempo a frenare.

Le parole ammonitrici di Giuseppe Fiorelli dovevano essere ascoltate solo più tardi, quando nel 1889, Paolo Boselli istituì dodici *commissariati per le antichità e le belle arti*, riordinati e trasformati da Pasquale Villari, nel 1891, in undici uffici regionali per la conservazione dei monumenti.

Ma se, per la mente elevata e la ferma volontà degli uomini che ne furono a capo, questi uffici poterono operare, sebbene dotati di mezzi scarsissimi, a pro dei monumenti immobili; se per la tutela degli scavi qualche valida azione, almeno nelle più ricche regioni, come nell'Etruria, nella Campania, in Sicilia e qui in Roma, veniva fatta per opera delle direzioni dei musei e degli scavi locali e della stessa direzione generale; più negletta restava la difesa degli oggetti mobili d'arte medievale e moderna, per essere l'attività dei direttori di pinacoteche e di musei medievali ristretta al proprio istituto e non aver raggio di azione provinciale o regionale, e per non possedere a loro volta gli uffici regionali per i monumenti, funzionari competenti a queste mansioni, e più spesso per non poterneli distrarre.

Onde quando il 12 giugno 1902 fu sanzionata la legge per la conservazione dei monumenti e degli oggetti d'antichità e d'arte, la quale sostituì le leggi degli Stati preesistenti rimaste in vigore sino a quel giorno, parve necessario che alla unificazione delle norme giuridiche di tutela facesse riscontro la unificazione e la riorganizzazione dei servizi d'arte e d'antichità in tutto il Regno. E il regolamento 17 luglio 1904, per la esecuzione di quella legge, recava infatti un titolo (il Primo) che riguardava appunto la organizzazione degli uffici. I quali quel regolamento chiamava sovrintendenze, con attribuzioni periferiche, e distinte, secondo la competenza per materia, in tre categorie: sovrintendenze ai monumenti; sovrintendenze ai musei e agli scavi d'antichità; sovrintendenze alle gallerie, ai musei e agli oggetti d'arte medievale e moderna.

Il regolamento del 1904 per la parte che riguardava l'ordinamento dei servizi non potè aver vigore per motivi di varia natura. Ma esso fu la fonte prima della riforma ulteriore. A questa riforma provvide il disegno di legge che, elaborato da una commissione ministeriale di cui fu presidente l'on. senatore Cavasola e relatore l'on. Giovanni Rosadi, accettato e con poche modificazioni presentato al Parlamento dall'on. Luigi Rava, diventò la legge 27 giugno 1907, sul Consiglio superiore, gli uffici e il personale delle antichità e Belle Arti; la quale è oggi la legge istituzionale ed organica dei servizi artistici ed archeologici in Italia.

La legge 27 giugno 1907 distingue all'art 1 gli uffici, come già faceva il regolamento del 1904, in soprintendenze ai monumenti, soprintendenze agli scavi e ai musei archeologici, soprintendenze alle gallerie ai musei medievali e moderni e agli oggetti d'arte.

Alle soprintendenze ai monumenti spetta la custodia, la conservazione, l'amministrazione dei monumenti che sono in consegna del Ministero dell'Istruzione. Ad esse spetta inoltre la vigilanza sui monumenti di proprietà privata ai termini della legge per le Antichità e Belle Arti; cioè a dire della legge di tutela, che è oggi quella del 20 giugno 1909.

Le soprintendenze degli scavi e dei musei archeologici:

a) hanno la custodia e l'amministrazione dei terreni di proprietà dello Stato in cui si eseguono gli scavi, e dei monumenti in essi esistenti;

b) provvedono agli scavi archeologici che si eseguono per conto dello Stato;

c) sorvegliano gli scavi che, previo regolare permesso, si eseguono dagli altri enti e da privati;

d) invigilano affinchè, a norma delle vigenti leggi, non s'intraprendano scavi clandestini, siano denunciate le scoperte fortuite e siano conservati i monumenti e gli oggetti scavati;

e) tengono in consegna e amministrazione le raccolte governative di opere d'antichità esistenti nelle rispettive regioni;

f) invigilano sulla conservazione e le alienazioni di simili raccolte e dei singoli oggetti posseduti da altri enti e da privati;

g) hanno l'alta sorveglianza sugli uffici per l'esportazione per quanto riguarda oggetti d'antichità;

h) propongono i restauri ai monumenti dell'epoca classica e ne invigilano i lavori;

i) tengono al corrente gl'inventari e compilano i cataloghi.

Le soprintendenze alle gallerie, i musei medievali e moderni e gli oggetti d'arte:

a) tengono in consegna e amministrazione le raccolte governative di oggetti d'arte del medioevo, della rinascenza e dell'età moderna.

b) invigilano la conservazione e le alienazioni di tali raccolte e di simili oggetti pervenuti da enti e da privati nel rispettivo territorio;

c) hanno l'alta sorveglianza sugli oggetti d'arte appartenenti ai privati e sugli uffici d'esportazione rispetto agli oggetti d'arte del medioevo, della rinascenza e dell'età moderna;

d) tengono al corrente gl'inventari e compilano i cataloghi.

La legge stabilisce inoltre che nei luoghi dove non sono nè gallerie, nè musei medievali e moderni, la soprintendenza alla conservazione e alle alienazioni delle raccolte governative degli oggetti del medioevo, della rinascenza e dell'età moderna e dei singoli oggetti consimili posseduti da enti e da privati spetta alle soprintendenze ai monumenti entro il rispettivo territorio.

Stabilisce finalmente la legge che le raccolte le quali comprendono insieme oggetti d'antichità e oggetti posteriori all'epoca classica rimarranno riunite e affidate a una sola soprintendenza o direzione a seconda della maggiore importanza dell'una o dell'altra parte della raccolta.

Importa qui distinguere il concetto di sovrintendenza da quello di direzione. Dire che il primo corrisponde a un organo periferico in quanto si iden-

tifica con una circoscrizione, e il secondo a un organo per sua natura centrale, e cioè a un determinato istituto, è vero soltanto in parte, perchè vi sono talune direzioni, come quelle degli uffici regionali per i monumenti le quali sono per sè medesime degli organi periferici.

Ora prima di risolvere la questione è da premettere che in pratica quasi sempre la persona del Sovrintendente si confonde con quella del Direttore; tuttavia poichè anche in questi casi si tratta di unione personale e non di confusione di giurisdizione e di uffici, e poichè secondo la legge la Sovrintendenza è un incarico, il quale può anche essere conferito, su parere favorevole del Consiglio Superiore a tre sezioni riunite, a persona estranea all'Amministrazione — è opportuno fissare quale è il criterio distintivo fra i due uffici, tal quale risulta dagli art. 14 e 15 della legge. Secondo questi articoli ai Sopraintendenti spetta la direzione di tutti i servizi della loro Sovrintendenza, e a loro spetta di dividere le varie incombenze fra i funzionari dipendenti e di vigilarne la disciplina; mentre ai direttori è affidata la custodia e l'amministrazione dei monumenti, dei musei archeologici, degli scavi, delle gallerie, dei musei medioevali e moderni e degli oggetti d'arte. Dal che discende che le funzioni del Sovrintendente riguardano l'indirizzo scientifico e un'alta sorveglianza gerarchica e disciplinare su tutti i servizi di una circoscrizione; laddove le funzioni del direttore — quando egli sia persona diversa dal Sovrintendente — sono meramente tecnico-amministrative, nell'ambito di un determinato ufficio o di un determinato istituto.



Palazzo Ducale d'Urbino.
Statua di Federico di Montefeltro.

La legge determina quali siano le circoscrizioni delle singole Sovrintendenze per i monumenti, per i musei e per gli scavi archeologici, per le gallerie e gli oggetti d'arte medioevale e moderna. Dà tuttavia facoltà al Ministro, sentita la competente Sezione del Consiglio Superiore per le Antichità e le Belle Arti, di mutarne la circoscrizione: e di questa facoltà più volte il Ministro si è avvalso, specie per quanto riguarda gli scavi nella provincia di Roma e nella bassa Etruria. È altresì data facoltà al Ministero di affidare a un ispettore di ruolo l'incarico di dirigere un museo o uno scavo o una galleria; nel qual caso al funzionario di ciò incaricato incombono tutte le responsabilità dei direttori.

Quest'ultima disposizione, se va messa in relazione con la circostanza che, mentre la legge enumera le varie sovrintendenze e le circoscrizioni di esse, tralascia di enumerare le direzioni e gli altri uffici minori, ben lascia intendere che la legge accettava a tal proposito lo stato di fatto già precostituito (e che per alcuni istituti ha ormai valore di luminosa tradizione storica) e rimetteva poi all'Amministrazione la facoltà di mano in mano che se ne sen-

tiva il bisogno e se ne riscontrasse la opportunità tecnico-scientifica di creare nuovi istituti. Così furono in questi ultimi anni create una direzione di ufficio dei monumenti a Verona, e una galleria ad Urbino destinata a raccogliere, nella patria di Raffaello e nel meraviglioso palazzo dei duchi di Montefeltro, il miglior fiore delle scuole pittoriche marchegiane.

I concetti che si sono venuti svolgendo dimostrano che la legge del 27 giugno 1907 soltanto in apparenza è una legge livellatrice ed uguagliatrice: in quanto di fatto corrisponde invece ad una vera e propria tendenza discentatrice. Il che apparirà più chiaro quando sia tenuto presente che non solo l'incarico di Sovrintendente è un incarico *ad locum*, per un determinato ufficio, ma che ancora *ad locum*, per un ufficio determinato, sono prescelti, in seguito a concorso, i direttori di monumenti, dei musei e scavi, e delle gallerie; e gli ispettori e gli architetti e financo i disegnatori. Se ciò poi si confronta dal fatto che - in omaggio alle tradizioni delle scuole artistiche italiane spesso addirittura municipali e così numerose e così diverse — si ebbe cura con la legge del 1907 di moltiplicare le Sovrintendenze, e con la circostanza ancora che la legge del 20 giugno 1909 devolse ai singoli istituti i proventi della tassa di entrata, e che le leggi del bilancio della pubblica istruzione successive al 1904 dividono regionalmente, o in capitoli o in articoli, gli stanziamenti assegnati a ciascuna Sovrintendenza, il concetto discentrativo della legislazione in vigore, a cui prima accennavo, apparirà ancora più evidente. Nè basta: poichè può dirsi che la tendenza discentrativa da questo lato dell'amministrazione è in cammino: e infatti la legge del 16 giugno 1912 ha elevate in *conservatorie* autonome per quanto riguarda la gestione dei fondi loro assegnati, gli uffici ed onorari di custodia e di sorveglianza, che da tempo era uso di costituire in singoli e grandi monumenti isolati, generalmente ex-monastici, e di cui la manutenzione, continua e dispendiosa, può meglio esser praticata da chi si trova sul posto ed è usuario del monumento, e in assidua consuetudine con questo.



Si sarà terminato di parlare degli uffici, allorchè si sarà fatto un cenno degli uffici di esportazione per gli oggetti d'arte e d'antichità.

Le leggi di tutela negli stati preesistenti facevano obbligo, a chiunque volesse esportare oltre i confini un oggetto d'antichità e d'arte di richiederne il permesso a un ufficio, che quelle leggi generalmente costituivano presso un museo di antichità o presso un'accademia di belle arti. Questo obbligo era comune per tutti gli antichi Stati — eccettuato l'antico Regno Sardo nel quale non esistevano leggi protettive — sebbene da Stato a Stato fossero poi diverse le facoltà dell'Amministrazione nel concedere o no il permesso di esportazione all'estero. È noto come la incertezza nell'applicabilità di queste disposizioni diverse da regione a regione, la difficoltà di farle rispettare dopo che erano scomparse le linee doganali interne corrispondenti ai confini degli antichi Stati, fossero i principali motivi per cui si invocasse la unificazione delle leggi di tutela. Ma prima che questa venisse — e non venne, come si è detto, se non quarant'anni dopo la proclamazione dell'Unità Nazionale — si erano venuti creando, per disposizione ministeriale, in quelli che erano stati i maggiori centri d'arte della penisola e che pertanto ora sono i necessari mercati del

commercio artistico ed antiquario, alcuni uffici per la esportazione all'estero degli oggetti d'arte e d'antichità.

La legge 27 giugno 1907 determina anche le attribuzioni e il funzionamento di tali ufficî. I quali risiedono nelle città in cui è un ufficio di direzione di galleria o museo e una sovrintendenza ai monumenti, e sono composti dei sovrintendenti, dei direttori, degli ispettori e degli architetti residenti nella città dove è l'ufficio. Per un parere del Consiglio di Stato possono far parte dell'ufficio anche i direttori degli istituti di belle arti in tutti quei luoghi in cui altrimenti non sia possibile di costituire il collegio di tre funzionarî, al quale soltanto spetta, a termini dell'art. 45 della legge 27 giugno 1907 e dell'art. 8 della legge 20 giugno 1909, di imporre il veto per la esportazione all'estero.

La imposizione del veto non è tuttavia la sola attribuzione degli ufficî di esportazione. I quali, a norma di legge, debbono anche:

a) reprimere la esportazione clandestina;

b) rilasciare la licenza di esportazione per gli oggetti che ritengono esportabili;

c) determinare e riscuotere la tassa per gli oggetti esportati (fino ad oggi la tassa fu riscossa dalle Dogane, ma fra breve, con l'attuazione del regolamento per l'esecuzione della legge sulle antichità e belle arti, la riscossione sarà affidata agli uffici di esportazione);

d) promuovere il diritto di acquisto da parte dello Stato degli oggetti presentati per la esportazione.

La legge dà altresì facoltà al Governo di autorizzare, con decreto reale, ufficî, enti, accademie e singole persone a fungere da ufficî di esportazione per il solo rilascio del *nulla osta* per l'esportazione di oggetti d'arte contemporanea. Tale *nulla osta*, esente da tasse di esportazione e da diritti proibitivi, si richiede soltanto a guisa di controllo, al fine di evitare che esulino quali moderni degli oggetti d'arte antica e come copie degli originali: epperò gli uffici stessi vengono costituiti in centri di grande lavorazione di oggetti d'arte contemporanea pura od applicata, come Carrara, Volterra, Brescia, Sorrento, ecc.

Per passare poi dagli uffici al personale basti dire che esso si distingue nelle seguenti categorie:

1ª Sovrintendenti ai monumenti, agli scavi e ai musei archeologici, alle gallerie, ai musei medioevali e agli oggetti d'arte;

2ª Direttori;

3ª Ispettori;

4ª Architetti;

5ª Disegnatori;

6ª Segretarî ed economi;

7ª Amanuensi;

8ª Soprastanti;

9ª Restauratori;

10ª Custodi.

Delle attribuzioni dei sovrintendenti e dei direttori si è già discorso. Accenneremo ora a quelle di quelle altre categorie del personale, le quali possono avere diretto contatto cogli ispettori onorari.

Primi vengono gli ispettori di ruolo i quali attendono presso ogni direzione alla compilazione dei cataloghi, allo studio e alla illustrazione storico-artistica dei monumenti, degli oggetti di antichità e degli scavi archeologici e a tutte

quelle funzioni d'indole tecnica e scientifica che siano loro affidate dai direttori.

Gli architetti provvedono presso le sovrintendenze ai monumenti al servizio di essi per la parte tecnica e artistica. Fanno ispezioni agli edifici monumentali e ai ruderi per verificarne le condizioni di stabilità e proporre gli opportuni provvedimenti. Compilano i progetti d'arte per la manutenzione e il restauro di tali edifici e ruderi. Hanno la direzione tecnica e contabile dei lavori ai monumenti. Eseguono sotto la guida del direttore competente, le opere architettoniche inerenti agli scavi. Rivedono i progetti compilati da altre amministrazioni e da privati, quando riguardino edificî monumentali e ne possano interessare la conservazione e invigila sull'esecuzione di questi progetti.

I disegnatori coadiuvano gli architetti e gli ispettori nelle operazioni necessarie allo studio dei monumenti, degli scavi e degli oggetti di antichità e d'arte e nella composizione dei progetti di lavori, eseguendo rilievi, disegni, copie e quant'altro possa occorrere per l'illustrazione grafica di tali studî.

I soprastanti, oltre a dirigere e a sorvegliare i custodi nell'interno degli istituti e a vigilare sulla esazione delle tasse d'entrata, visitano le opere sottoposte alla loro vigilanza, assistono alla esecuzione di esse, tengono al corrente i libretti, i giornali, il registro delle misure e gli altri documenti inerenti alla liquidazione dei lavori.

I restauratori attendono a lavori manuali di restauro nei musei archeologici e negli scavi sotto la guida e la responsabilità dei direttori; ma a questi possono essere adibiti anche i custodi, qualora ne abbiano speciali attitudini a giudizio del direttore.

I custodi vigilano all'integrità e pulizia dei monumenti e degli scavi, ed attendono all'integrità e pulizia dei musei archeologici, delle gallerie, dei musei medioevali e moderni e degli oggetti d'arte. Sorvegliano gli operai che eseguiscono i lavori; e negli istituti attendono alla vendita dei biglietti di entrata. Possono quindi essere adibiti ad opere di servizio di pulizia degli ufficî; e, secondo uno speciale regolamento, fanno per turno la guardia di notte.

I soprastanti e i custodi sono riconosciuti quali agenti di pubblica sicurezza, a termini della legge sugli ufficiali e gli agenti di pubblica sicurezza: vale a dire che, allorchè sono in servizio, possono portare le armi di cui sono provvisti gli ufficiali e gli agenti di P. S., e hanno facoltà di procedere non solo a contravvenzioni, ma anche all'arresto per trasgressioni alle leggi — e non solo alle leggi di tutela artistica od archeologica, ma per qualsiasi reato che venga consumato nell'ambito del loro ufficio.

A tutti questi posti non si addiviene se non mediante concorso. Ugualmente non si può senza concorso essere promossi dall'una all'altra categoria di personale. La legge stabilisce i modi e le forme dei singoli concorsi: stabilisce anche, come si è visto, quali debbano essere i concorsi ad uffici determinati. È però sempre data facoltà al Ministero, in caso di temporaneo bisogno, di ordinare agli addetti ad un istituto di prestare precariamente l'opera loro in un altro.

Alla regola del concorso si fa eccezione per l'assunzione di alcuni custodi avventizî, che, in caso di necessità e per tutto il tempo in cui la necessità continui, i capi degli istituti, in virtù di un decreto reale del 26 novembre 1911, sono facoltati di assumere in servizio, scegliendoli fra i pensionati di pubbliche amministrazioni. Questi avventizi sono retribuiti con lire 1,50 al giorno, cumu-

labili con la pensione. Ed è sembrato opportuno stabilire una retribuzione giornaliera, in quanto questi avventizî hanno il carattere vero e proprio di diurnisti, chiamati a prestare l'opera propria nei giorni dell'anno o della settimana in cui si verifica maggiore l'affluenza dei visitatori negli istituti artistici ed antiquarî. Si fa ancora eccezione alla regola del concorso per la assunzione di assistenti straordinari durante lavori a monumenti e a scavi, per un tempo non più lungo della durata del lavoro, assunzione questa che è autorizzata dalla legge 12 giugno 1912: la medesima legge che riconobbe la gestione autonoma delle conservatorîe onorarie dei monumenti.

Ad eccezione soltanto di queste conservatorîe, si è parlato fino ad ora soltanto di personale retribuito sul bilancio dello Stato. Ma, accanto a questo, l'Amministrazione delle antichità e delle belle arti ha un numeroso e autorevole personale onorario le di cui attribuzioni vanno da quelle modeste dell'ispettore onorario mandamentale o circondariale all'alte funzioni consultive e talvolta deliberative del Consiglio Superiore per le Antichità e le Belle Arti.

Gli ispettori onorari, creati, come fu già accennato, con un decreto reale del 1875, furono per molti anni i valorosi pionieri nella difesa del patrimonio artistico nazionale; le milizie di avanguardia destinate alla prima, e talvolta, purtroppo, alla sola resistenza contro il nemico. Onde l'opera loro fu altamente benemerita; ed altamente benemerita è ancor oggi, sebbene oggi la regolare costituzione di uffici e di funzionari responsabili, abbia restituito al loro ufficio il proprio ed originario carattere sussidiario.

Essi, dice la legge, coadiuvano alla tutela e alla conservazione dei monumenti e degli oggetti d'antichità e d'arte; vigilano sui monumenti e gli oggetti d'antichità e d'arte esistenti nel territorio di loro giurisdizione, e dànno notizia alla Sovrintendenza competente di quanto può interessare la conservazione di tali monumenti e di tali oggetti, promovendo dalla Sovrintendenza stessa i necessari provvedimenti.

La stessa vigilanza esercitano sotto la dipendenza della Soprintendenza competente, su gli scavi già in corso e su quelli che saranno permessi in avvenire curando l'osservanza delle disposizioni di legge e denunziando gli abusi. Adempiono, inoltre, a tutte le incombenze che siano loro affidate dalle Soprintendenze in materia di tutela monumentale e artistica.

Gli ispettori durano in carica tre anni, e possono essere confermati; tuttavia, anche prima della scadenza di tre anni, essi possono essere dispensati dal loro ufficio, qualora non vi attendano con diligenza e la loro opera non si dimostri giovevole agli interessi dell'amministrazione.

Quanto alla circoscrizione la più larga facoltà è conferita dall'Amministrazione. Dice infatti la legge, all'art. 48, che in ogni circondario o comune in cui parrà opportuno sarà nominato per decreto reale uno o più ispettori onorari dei monumenti e degli scavi, e che la circoscrizione è determinata di volta in volta nel decreto di nomina. Onde in pratica: e specialmente per i comuni o i circondari più importanti, nei quali gli ispettori sono parecchi, le attribuzioni di ciascuno sono determinate secondo diversi criteri, che a volte sono la competenza territoriale, a volte quella per ragione di materia.

Spetta sempre all'ispettore che esce di carica di far consegna al pubblico funzionario che sarà designato dal Ministero di tutti gli atti e documenti che egli detenesse per ragione del suo ufficio.

Uguale obbligo spetta all'erede dell'ispettore, provvedendo in ogni caso il Ministero affinchè siano consegnati al nuovo ispettore quelli atti e documenti, che gli siano necessari per il suo ufficio.

Altro organo sussidiario dell'Amministrazione, e con funzioni prettamente consultive e informative, sono le Commissioni provinciali per la conservazione dei monumenti e degli oggetti d'antichità e d'arte. Queste Commissioni continuano ad essere null'altro che quelle che noi vedemmo create sui primordi della nostra organizzazione. Il regolamento del 1904 le aveva abolite, sostituendovi Commissioni regionali. Ma questa parte del regolamento del 1904 non entrò mai in attuazione e le Commissioni provinciali continuarono a funzionare, anche per una disposizione transitoria del regolamento stesso. La legge del 1907 abbandonò il concetto della regione e tornò a quello, più affine alle nostre tradizioni amministrative, della provincia. Soltanto modificò in questo l'ordinamento delle antiche Commissioni conservatrici, che, mentre prima, in virtù del decreto Cantelli, ne era presidente il Prefetto della Provincia, ora le Commissioni, per la legge del 1907, eleggono nel proprio seno il presidente e il segretario. Il numero dei loro componenti è illimitato, ma non potrà mai essere inferiore a sette. I sovrintendenti dei monumenti, dei musei e gallerie della provincia ne fanno parte di diritto.

Le Commissioni provinciali dànno parere sopra ogni argomento riguardante la tutela e la conservazione dei monumenti e degli oggetti d'antichità e d'arte della rispettiva provincia su cui siano interrogate dalle Sovrintendenze o dal Ministero.

Possono di loro iniziativa far proposte relative alla conservazione dei monumenti, all'esecuzione di scavi, ad acquisti di oggetti d'antichità e d'arte utile ai musei e alle gallerie nazionali, provinciali, comunali nel territorio di loro circoscrizione, ma spetta sempre alla Sovrintendenza e al Ministero considerare se sia il caso o no di acccogliere tali proposte.

Le Commissioni provinciali tengono due sessioni annuali, la prima nel mese di maggio, la seconda nel mese di novembre. Possono essere convocate straordinariamente altre volte, quando il Ministero lo richieda o il Presidente lo creda opportuno. In ogni caso le adunanze si tengono presso la Prefettura, e sono valide quando intervengano almeno quattro commissari.

Le funzioni di commissari provinciali sono gratuite, e ai commissari residenti fuori della città dove ha luogo l'adunanza spetta il rimborso della spesa di viaggio.

Le Commissioni conservatrici rappresentano tuttavia un organo consultivo locale, mentre le leggi di tutela si richiamano spesso al parere e alla decisione di un'autorità superiore competente. Era dunque necessario che questa autorità fosse bene indicata e definita.

Senza tornare sulle vicende, accennate da principio, che attraverso lunga serie di anni subì il massimo consesso artistico ed archeologico valgano, a riassumerne le più recenti, le parole con cui l'on. Rosadi, il quale, come ricordammo, fu relatore della Commissione ministeriale che preparò la legge del 1907, rias-

sumeva le considerazioni che portavano alla istituzione del Consiglio Superiore per le Antichità e le Belle Arti.

« Un decreto regio del 16 marzo 1893 — così scriveva l'on Rosadi - aveva istituito una Giunta delle Belle Arti; ma un decreto regio del 1894 la abolì. E istituì in sua vece una Giunta superiore di Belle Arti, composta di dodici consiglieri, oltre tre supplenti, tutt'oggi in vigore, la quale può essere interrogata su tutte le questioni concernenti l'arte e può prendere l'iniziativa di quelle proposte che credesse di fare nell'interesse del servizio artistico. Quando si preparò il regolamento, approvato col decreto regio del 17 luglio 1904, in esecuzione della legge 1902, che di volta in volta si richiama ad una « Commissione competente », si istituì con l'articolo 51 e gli altri dieci successivi una Commissione centrale per i monumenti e le opere di antichità e di arte composta di diciotto membri, scelti fra le persone più autorevoli per dottrina nelle materie archeologiche, storiche, artistiche, e nominati per decreto reale » e divisa « in due sezioni, la prima per le antichità, la seconda pei monumenti e gli oggetti d'arte del medioevo e di epoca posteriore ».

« Con questa istituzione non si aboliva l'altra, che era la Giunta superiore, alla quale restavano deferite le questioni concernenti l'arte contemporanea, funzionando in tal modo come una terza sezione di quella Commissione centrale con cui invece non aveva alcuna unità di nascita nè di vita. E però si accentuarono suscettibilità e dissidi al solo apparire della nuova istituzione, prima ancora che si manifestassero dispareri e contrasti nella coesistenza dell'una e dell'altra. Al contrario per molte questioni complesse d'arte non è possibile un taglio netto, essendo inseparabili i nessi che sono tra loro, ed è necessario il consentimento e il giudizio simultaneo di competenze varie, quali sono quelle che oggi appartengono separatamente alla Giunta superiore e alla Commissione centrale. Quando per esempio, si discute di restauri a monumenti, dipinti, edifici antichi, l'artista moderno contribuirà assai di più che l'archeologo ad una tale discussione e varrà ad aggiungere alle nozioni e ai criteri storici del critico e dell'erudito il gran segreto del gusto, del sentimento e dell'arte di fare, preferibile qualche volta a quella di dire... Di qui la necessità di istituire una Commissione unica, della quale facciano parte archeologi, i competenti d'arte medievale e moderna, gli artisti o intelligenti di arte contemporanea. E poichè quest'unico corpo consultivo per le antichità e Belle Arti s'assomiglia al Consiglio superiore della pubblica istruzione gli convenne il nome di *Consiglio superiore delle antichità e Belle Arti* ».

Il Consiglio superiore, istituito con la legge 27 giugno 1907, è composto di ventuno consiglieri.

È ripartito in tre sezioni: la prima per le antichità, la seconda per l'arte medievale e moderna, la terza per l'arte contemporanea.

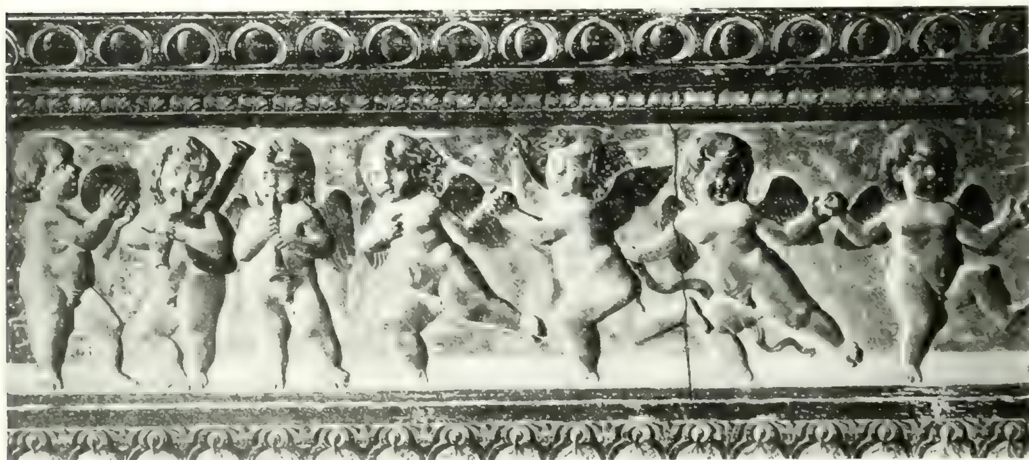
A ciascuna sezione sono aggregati due consiglieri supplenti.

Ciascuna sezione è composta di sette consiglieri. Quelli delle due prime sezioni sono nominati con decreto reale su proposta del Ministro della pubblica istruzione. Tre della terza sono eletti dagli artisti italiani, con le norme da stabilire nel regolamento, essendo scelti uno tra gli architetti, uno tra gli scultori e l'altro tra i pittori; gli altri quattro sono nominati con decreto reale.

Una Giunta di nove consiglieri scelti dal Ministro nel seno del Consiglio, dà pareri su tutti gli argomenti di urgenza i quali non possano essere deferiti, senza danno per l'indugio, alle distinte Sezioni.

Il Consiglio superiore è presieduto dal Ministro e per lui da un Vice-Presidente di sua scelta; ogni sezione ha un Vice-Presidente di nomina ministeriale. I membri del Consiglio superiore durano in carica tre anni e possono essere riconfermati. Le attribuzioni del Consiglio superiore sono per solito consultive; però vi hanno dei casi determinati dalla legge 20 giugno 1909, in cui le decisioni del Consiglio hanno un carattere deliberativo; ad es. per le alienazioni cose d'arte o d'antichità appartenenti ad enti morali. In altri casi il Consiglio ha persino funzioni disciplinari, come nei casi speciali, che qui sarebbe ozioso enumerare, deferiti all'esame della sezione III del Consiglio dalla nuova legge 6 luglio 1912 sul personale degli istituti di Belle Arti e musicali.

Questa, costretta in brevissimo specchio, la organizzazione dei servizi artistici ed archeologici in Italia. Fondamento principale, come si è visto, è la legge del 27 giugno 1907. La quale — se ha dei difetti — e non vi ha istituzione e soprattutto non vi ha legge che ne sia priva, ha altresì il merito di aver per la prima creato un saldo organismo laddove era il *caos*, di avere — proseguendo un indirizzo che, a onor del vero, era stato già segnato dal regolamento del 1904 — sviluppato un sistema di decentramento burocratico encomiabile sotto molti riguardi, di avere in fine, sostituendo, magari — se così si vuole — con troppa assolutezza, il sistema del pubblico concorso all'arbitrio, chiamati a dirigere e a comporre gli uffici antiquari ed artistici elementi giovani e valorosi, dai quali tutto è da sperare per uno sviluppo sempre maggiore dell'azione di tutela del patrimonio artistico ed archeologico in questa Italia nostra, che, mentre si accresce di territorio, si rinnova di speranze, di propositi e di ardimenti.



Palazzo Ducale d'Urbino — Fregio del Camino degli Angeli.

III.

LA TUTELA DEI MONUMENTI.

Conferenza di Luigi Parpagliolo.

I.



RA persone che, come Voi, sanno quale contenuto d'idealità è nell'altissima funzione di tutela da noi esercitata sul patrimonio storico e artistico che ci fu tramandato dagli avi, parmi superfluo esporre la ragione giuridica che legittima la nostra azione. Ormai è sorpassato il grande conflitto che si presentava in tutte le questioni di diritto pubblico, fra le esigenze morali e materiali della collettività e i diritti dell'individuo. E nella stessa Inghilterra, dove lo spirito individualista è stato sempre più diffuso e tenace che altrove, e dove sin oggi tutta la legislazione di tutela monumentale si restringe a un elenco di 82 monumenti imposto dalla attiva propaganda di Sir John Lubbock, si sta preparando una legge di più efficace difesa delle memorie antiche e delle opere di arte. A noi è riconosciuto universalmente il merito di aver preceduto, e per secoli, le nazioni straniere nella preoccupazione di conservare i titoli, direi, della nostra nobiltà, i documenti del genio di nostra stirpe; e la legislazione degli antichi Stati italiani fu presa ad esempio e imitata, sin da quando Vittor Hugo, dalla *Revue des deux mondes* del 1832, dette il grido di allarme contro i demolitori, affermando il principio che in un edificio si hanno due cose: il suo uso e la sua bellezza; l'uso appartiene al proprietario, la bellezza a tutto il mondo. L'eco di questo principio si diffuse; e da allora si è venuta formando una coscienza nuova, per la quale si sente, più che non si sappia dimostrare, come la collettività abbia un diritto speciale su tutto ciò che è argomento di gloria e di orgoglio per gli uomini, ed è inerente ai più cari ricordi dell'esistenza nazionale. Teorie giuridiche da allora se ne crearono molte, ed anche apprezzabili, come, fra le più recenti, quella esposta al Congresso di arte pubblica di Bruxelles, per la quale la distinzione dei beni si sarebbe arricchita di una nuova categoria di *beni privati d'interesse pubblico,* sui quali il proprietario godrebbe il diritto di godimento, ma non quello di nasconderli, di modificarli, di distruggerli. Nella circolazione, insomma, delle idee che rappresentano ormai il patrimonio indiscusso della modernità, non trova più ostacoli il principio per il quale non debba concedersi alla volontà individuale, sotto il pretesto del diritto di proprietà, il potere di annullare l'espressione del genio, le opere generatrici della bellezza... E non insisto più oltre su questo punto. Son cose note, e chi volesse contraddirle non c'è; e se ci fosse e volesse farlo in nome di un liberismo, non più sentito, apparirebbe agli occhi dei

giuristi e dei sociologi moderni quale agli occhi dei fisici l'indimenticabile Don Ferrante dei *Promessi Sposi*.

Piuttosto è utile indugiarsi sul concetto di *monumento*. Poichè siamo qui riuniti per illuminarci a vicenda sui mezzi che le leggi han posto in nostro potere a difesa del patrimonio monumentale della nazione, è necessario anzitutto determinare l'estensione e i limiti della nostra azione.

Comincio coll'eliminare un equivoco: non esistono *monumenti nazionali*, sì bene *monumenti dell'arte e della storia*, o meglio esistono quelle cose che sono segni sensibili di un fatto storico o di una manifestazione artistica e servono alla coltura ed alla elevazione dell'anima umana. La dichiarazione di *monumento nazionale*, che per un vecchio andazzo sentimentale, non sempre disinteressato, viene spesso sollecitata per veri e propri monumenti, e più spesso ancora per edifici e luoghi che si ricollegano alla nostra storia o alla memoria di grandi uomini, sia essa fatta con la legge o meno solennemente con decreto reale, non ha uno speciale contenuto giuridico, non supera punto gli effetti della legge comune di tutela monumentale. Essa può dirsi una distinzione, una onorificenza, una croce di cavaliere insomma. E voi sapete che le croci di cavaliere non aggiungono rispettabilità alle persone rispettabili, e neppure alle altre – mentre servono ad ingannare la gente di buona fede. Infatti nessuna dichiarazione legislativa può dare gli attributi di monumento a una cosa che monumento non è, e viceversa un monumento è sempre tale, anche senza il battesimo ufficiale... Intanto serve a creare delle illusioni: illusioni *innocenti*, specialmente quando la dichiarazione è sollecitata dal deputato in tempo di elezioni generali: illusioni *dannose*, quando si crede (e questo è il caso più comune) che, avvenuta la dichiarazione, lo Stato abbia l'obbligo di fare le spese di manutenzione ordinaria e straordinaria dell'edificio dichiarato *monumento nazionale*; illusioni *pericolose*, quando, come purtroppo è avvenuto, Tribunali e Corti di Appello hanno ritenuto essere lecito manomettere un antico edificio, perchè nessun decreto lo aveva dichiarato *monumento nazionale*.

È necessario, adunque, che l'equivoco finisca. E voi, Signori Ispettori, potete aiutarci a farlo finire, parlandone più che ad altri — sapete a chi? - ai capi elettori.

Ed ora, alla legge 20 giugno 1909, della quale vi han tenuto parola con tanta limpidità, frutto di grandissima competenza, i colleghi comm. Artom e Dott. Pellati.

Nel diritto positivo sono dannose le definizioni. E perciò la nostra legge non definisce il monumento, ma dà gli elementi necessari per contenere l'applicazione delle disposizioni legislative nei giusti limiti; e all'art. 1 determina che la tutela si esercita sulle *cose immobili o mobili che abbiano interesse storico, archeologico, paletnologico o artistico, la cui esecuzione non risalga ad oltre 50 anni*.

Fra tutte le formole usate e nella legge 12 giugno 1902 e nei numerosi progetti che la precedettero, essa è certamente la migliore, quella che racchiude una maggiore specificazione di beni da tutelare.

Nel linguaggio comune la voce *cosa* denota tutto ciò che esiste fuori di noi, al difuori cioè dell'individuo che è *persona*. Nel linguaggio giuridico la *cosa* ha un significato proprio, e sta a indicare tutto ciò che può essere obbietto di diritto. Donde la conseguenza che, in rapporto a codesto obietto, la cosa può essere *individua* e può rappresentare *un complesso, un insieme, una universalità* di cose. E quindi, relativamente alla nostra legge di tutela, l'anfi-

teatro, l'arco, il tempio, la torre, un tabernacolo, una lapide, uno stemma, un cornicione, una finestra, una porta, son cose individue, che avendo interesse storico o artistico ecc., devono essere tutelate; ma agli stessi effetti giuridici sono cose anche una strada monumentale (l'Appia antica) (1) una *piazza monumentale* (piazza delle Erbe a Verona); *un quartiere* medioevale (quello di San Pellegrino a Viterbo); *una città* (Siena e Venezia) le quali tutte rappresentano un complesso di cose che nelle loro linee generali, nel loro aspetto caratteristico,



Fig. 1. — Via Appia Antica a Roma.

costituiscono un monumento intangibile, come il risultato ultimo completo, armonioso dei secoli.

Nelle *cose*, che abbiano interesse storico, non può negarsi siano comprese quelle che, pure non dovute all'opera dell'uomo, si connettono alla storia di Italia, suscitando ricordi nobilissimi, spesso leggendari, pei quali vanno famose di generazione in generazione: il cipresso di Francesca, il roseto della Porziun-

(1) Nel 1883 il Tribunale di Roma ebbe a occuparsi dell'antica Appia, e così sentenziava: « La storia, le unanimi opinioni dei dotti di ogni tempo, la coscienza pubblica e la stessa egregia difesa dell'attore stanno lì a dimostrare che la zona della via Appia, che dalla chiesa di S. Sebastiano corre fino all'incontro della via Appia Nuova al punto della Osteria delle Frattocchie, fiancheggiata com'è da avanzi gloriosi di antichi ed artistici sepolcri, è un monumento di primaria importanza. E monumento è tutto quel tratto di via, e non lo sono soltanto le zone laterali con gli avanzi sepolcrali, poichè è impossibile separare questi dal piano stradale, che, pei ricordi dei memorabili fatti storici ivi compiutisi, e per gli avanzi delle lastre di selci dell'antico pavimento, forma insieme ai mausolei un indivisibile monumento nazionale » (*Trib. Roma, 11 giugno 1883, Menichetti e Marucchi contro il Ministero della P. I.*, in *Legge*, 1883, II, 557).

cola, il mandorlo di Villa Glori, la quercia del Tasso, ed altri numerosi. E così darebbe prova di non comprendere che cosa sia interesse artistico, chi negasse che le ville e i giardini e i parchi disegnati da un Peruzzi, da un Valadier, da un Vasanzio non siano fra le cose da tutelare. In esse l'arte ha modificato la natura che, diremmo quasi, diventa come il marmo e la tela in mano dello scultore e del pittore; e son perciò veri e propri monumenti, che spesso oltre ad offrire godimenti morali ed intellettuali, sono materia di studio per comprendere il carattere dell'epoca in cui furono creati. Del disegnare giardini, che voleva variati ed allegri a ricreazione dell'anima, Leon Battista Alberti parla nel suo trattato *De re aedificatoria;* ed è ormai indubitato che il disegnatore di giardini può rivendicare per le sue creazioni il diritto di autore « perchè, dice il Gairal, vi ha spesso più di personalità e di lavoro creatore nell'arte di un *Le Nôtre* che in quella di un pittore di paesaggi » (1). Tuttavia, quando si discusse quella che è ora la legge 20 giugno 1909, le ville e i parchi per una serie di circostanze, che è inutile qui ricordare, furono esclusi dalle cose artistiche, mediante un'ordine del giorno del Senato, che demandava a una nuova legge la tutela delle bellezze naturali, fra queste comprese non solo i paesaggi, le grotte, le roccie, le foreste, i fenomeni geologici, ma anche quelle in cui è evidente la specificazione della mano dell'uomo. Fu riparato a tale errore, gravido di spiacevoli conseguenze, con la recente legge del 23 giugno ultimo (n. 688), la quale, interpretando quella del 20 giugno 1909, ha esteso le disposizioni di essa alle ville, ai parchi ed ai giardini che abbiano interesse storico o artistico.

Come vedete adunque, il campo della nostra azione, relativamente agli immobili, è assai vasto; poichè dagli edifici monumentali dell'antichità classica a quella del medio evo e dell'evo moderno; dalle singolarità locali da cui s'irradia un ricordo glorioso di storia o la poesia di una pia leggenda, alle ville e ai giardini, cui la fantasia di valenti artisti ha trasfuso poemi di ombra e di luce fra sussurri di acque cadenti e di fontane; dalle rovine solitarie e minacciose di civiltà scomparse all'aspetto caratteristico delle città antiche, di cui le mura annerite e le torri e le vie strette e tortuose par che ancora risuonino della voce dei nostri antenati, il numero delle cose che reclamano le nostre vigili cure è immenso – forse non calcolabile!

Si comprende solo da ciò quanto difficile e aspra sia la nostra opera, non secondata purtroppo da larghi mezzi finanziari, e quanto grande la nostra responsabilità. È un popolo di vecchi venerandi, ai quali occorre provvedere; e fra questi vecchi si hanno alcuni ancor sani e forti e tali che sfideranno impavidi i secoli, ma i più sono in condizioni di progressivo deperimento e così grave da giustificare qualunque allarme del pubblico. Da questo punto di vista, è a riconoscersi che la nostra amministrazione non abbia còmpito maggiore e più preoccupante di quello della tutela dei monumenti; poichè, mentre un'opera di arte che emigra all'estero, se rappresenta una diminuzione del patrimonio artistico della nazione, non è però perduta per l'umanità, un monumento che cade è perduto per sempre, è una pagina irriproducibile di storia che si brucia,

(1) GAIRAL, *Les oeuvres d'art et le droit*, Paris-Lyon, pag. 211. — RESSONARD, *Traité des droits d'auteurs*, 1838, t. II, pag. 81. — LAPORTERIE, *Du droit en matière d'art*, 1868, pag. 212. — MARIO D'AMELIO, *La tutela giuridica del paesaggio*, in *Prolusioni e Conferenze* del 1912, anno V, n. 11. Cfr. anche la dottrina del D'AMELIO citata in nota.

un documento del passato che l'abisso del tempo ingoia, è soprattutto agli scopi della civiltà un sussidio morale che scompare... Poichè è da por mente anche a questo: che nessuna parte del nostro patrimonio storico e artistico è più a contatto del popolo di quella monumentale; la quale più che i quadri e le statue e i preziosi cimeli chiusi nelle gallerie e nei musei, più che le iscrizioni e le monete e le tombe che sono materia di studio, ha influenza diretta sull'animo della collettività, influenza suggestiva continua che, come l'aria nei polmoni, penetra nell'uomo, lo dirozza, gl'infonde la coscienza di sè, della sua forza, della nobiltà della sua discendenza. Se codesta suggestione di vita e di bellezza, che emana perenne dai monumenti dell'arte e della storia, dovesse sparire, molte delle umane idealità verrebbero meno, e l'opera della civiltà, disse il nostro Romagnosi, sarebbe arrestata e dispersa.

II.

Tale è dunque la importanza del nostro difficile cómpito, e così, e non altrimenti, bisogna averla presente al nostro spirito, per mantenere in noi la fiducia, che manca in taluni, di fare opera altamente meritoria, opponendoci con tutte le forze alla distruzione o alla degradazione del nostro patrimonio monumentale.

La legge 20 giugno 1909 e il regolamento per l'esecuzione di essa, che sta per essere pubblicato, ce ne danno i mezzi. Esaminiamoli brevemente.

Anzitutto bisogna distinguere le cose immobili appartenenti agli enti morali da quelli ai privati. In questa distinzione può dirsi riposi tutta l'economia della legge di tutela — la quale ha disposizioni più o meno severe a seconda che siano dirette a' monumenti della prima o della seconda categoria. Sugli enti morali che, come scrisse il Mantellini (1), dei beni da loro posseduti tengono più la rappresentanza in nome del pubblico che il dominio, era facile gravare la mano in nome di un interesse supremo di utilità nazionale — e fu un bene, poichè la maggior parte delle cose aventi interesse storico e artistico è posseduto da codesti enti, fra' quali, oltre quelli che esercitano lo *jus auctoritatis*, come lo Stato, le Provincie, i Comuni sono da annoverarsi gli *istituti civili* (congregazioni di carità, monti di pietà, ospedali ecc.) e gli *istituti ecclesiastici* (fabbricerie, confraternite, diocesi, seminari ecc.), i quali, purtroppo non di rado, sono presieduti e diretti da persone che il criterio puramente amministrativo del maggior reddito e della momentanea necessità materiale neppur sospettano che debba o possa sottoporsi ai più alti e permanenti bisogni ideali dell'arte, spesso involgenti questioni non lievi di dignità cittadina. Era, quindi, ben naturale che con una disposizione netta e recisa si togliesse anche la possibilità di deliberare vendite o, sotto qualunque altra forma, dispersioni delle cose di pertinenza di codesti enti, le quali abbiano interesse storico, artistico, archeologico ecc. E si dichiararono *inalienabili* (art. 2, primo comma). *Inalienabilità*, si noti bene, è parola che ha un'estensione notevole, comprendendosi in essa la esclusione di qualunque atto o negozio giuridico che possa importare trasmissione di diritti sulla cosa. Il monumento, quindi, di proprietà di un ente morale non può essere obietto nè di vendita, nè di permuta, nè d'iscrizione ipotecaria, nè di anticresi. E poichè scopo di siffatta disposizione, che è parsa draconiana, si è quello d'impedire che le cose artistiche e storiche di pertinenza degli enti morali diventino di proprietà privata — nel qual caso le

(1) MANTELLINI, *Lo Stato e il Codice civile*, Barbèra, ed. 1882.

condizioni di tutela varierebbero, come vedremo, a tutto danno degli interessi pubblici — il legislatore volle apportare al principio di assoluta inalienabilità un'attenuazione, concedendo la vendita o la permuta solo nel caso in cui avesse luogo fra ente e ente. Ma anche questo caso eccezionale è sottoposto a due condizioni (art. 2, secondo comma):

1° Al permesso del Ministero della Pubblica Istruzione, il quale non può concederlo che sulle conclusioni conformi del Consiglio Superiore delle Antichità e Belle Arti;

2° Alla dimostrazione che non sia per derivarne danno alla conservazione della cosa e non ne sia menomato il pubblico godimento.

Questa seconda condizione parrebbe diretta più alle cose mobili che alle immobili, e certo, nella maggior parte dei casi, si. Ma pensate al caso di un ente morale (una Congregazione di carità, per esempio) che voglia disfarsi di un suo edificio monumentale ricco di belle sale affrescate da celebri artisti, e voglia venderlo a un ospedale che lo acquisti per adattare quelle sale a corsie di ammalati, e debba, quindi, sottoporle spesso a lavaggi e disinfezioni e raschiamenti, alla *toilette* insomma consigliata dall'igiene moderna — il danno sarebbe innegabile e il Ministero avrà il diritto di opporsi alla vendita. Facciamo anche il caso di un ente morale (un Comune, per esempio) che possieda una gran sala monumentale visitata spesso da cittadini e da forestieri e che voglia venderla a un monte di pietà, il quale avrebbe intenzione di farvi un deposito di pegni: è evidente che così quella parte anche piccola di pubblico godimento, che era prima permessa, verrebbe più che menomata, distrutta, e il Ministero avrà il diritto di porre il *veto*.

Come vedete i casi sono tutt'altro che improbabili.

Ne deriva, perciò, la conseguenza che, allorquando un ente voglia far vendita ad un altro ente di una cosa d'interesse artistico o storico, debba non solo presentare istanza al Ministero della Pubblica Istruzione, ma codesta istanza corredare di tutti i documenti comprovanti la identità della cosa (relazione-descrittiva, fotografie, piante, estratti, cataloghi, ecc.) e le condizioni a cui viene sottoposto l'acquisto da parte dell'acquirente. Richiede anche il Ministero che a codesti documenti siano aggiunte le più ampie notizie sulle tavole di fondazioni, gli statuti, i regolamenti propri. Poichè potrebbe accadere che, per volontà di fondatori o di benefattori o per altre ragioni non note ma risultanti da titoli o atti di archivio, l'ente non abbia la completa disponibilità della cosa che vorrebbe vendere.

Si è così provveduto in modo sicuro alla permanenza dei monumenti in potere dei corpi morali, su cui la vigilanza dello stato è più diretta ed efficace. Esamineremo ora un altro ordine di disposizioni intese alla conservazione di questi monumenti, disposizioni che ne assicurano l'integrità, ne impediscono la manomissione o la degradazione, ne allontanano ogni offesa alla dignità di edifici, cui son legati tanti ricordi della nostra storia.

Infatti, col regolamento di prossima pubblicazione, si è ingiunto alle Amministrazioni governative ed agli enti morali di denunziare al Ministero la loro volontà di affittare od in qualunque altro modo utilizzare gl'immobili monumentali che sono sotto la loro dipendenza e sono di loro proprietà; e ciò affinchè possano essere imposte quelle condizioni che meglio rispondano ad una buona conservazione, s'impediscano gli usi vili e degradanti, gli usi pericolosi, e si adottino le più severe misure contro gli incendi, i danni della folgore ed altri



Fot. del Gabinetto Fotografico del Ministero

Quartiere di S. Pellegrino a Viterbo.

sinistri. In quanto ai lavori di restauro o di altra natura le provvidenze legislative son varie e a me pare tutte rispondenti allo scopo di impedire che i lavori stessi deteriorino il monumento invece di risanarlo.

Il restauro è stato sempre causa di preoccupazioni per chi ne senta la grande responsabilità. Il prof. ing. Giovannoni ieri ve ne parlò con molta dottrina; e a me di quanto egli disse piace rammentare qui le parole da lui attribuite al *Didron*, ma che io credevo fossero del *Cousin*, membro del celebre Comitato pei monumenti storici di Francia — parole, comunque, degne di essere qui ripetute: — « In fatto di monumenti in rovina, val meglio consolidare che riparare, meglio riparare che restaurare, meglio restaurare che abbellire, in nessun caso bisogna sopprimere ». Questo vi dica quanto delicata sia la materia del restauro artistico; e come, perciò, non era possibile che il legislatore lasciasse agli enti morali, e vedremo anche ai privati, la libertà di restaurare, sia pure con buone intenzioni, gli edifici monumentali di loro proprietà. E' necessaria una perizia tutta speciale, un particolar studio delle diverse epoche storiche, dei varii stili architettonici e più specialmente di alcuni sommi maestri, una conoscenza pratica dei materiali antichi, del loro uso e del loro effetto nella statica e nell'ornamentazione — tutta una speciale coltura, insomma, che non si può far torto agli ingegneri, liberi esercenti o del Genio civile, se non la posseggono. Le nostre Sovraintendenze regionali sono gli organi tecnici, che tale coltura posseggono — ed è alla loro competenza che la legge deferisce il compito del restauro ai monumenti, o della sorveglianza del restauro, quando il Ministero permette che sia eseguito direttamente dai corpi morali.

Ma la legge oltre ai lavori di restauro vieta che siano eseguiti anche quelli che tendono a modificare, a rimuovere, a demolire — lavori che il regolamento riassume in una frase unica assai comprensiva ed estensiva nello stesso tempo: *lavori di qualsivoglia natura*. Difficile, infatti, è specificarli, ed in Francia dove ciò si è fatto non tassativamente ma solo *ad exemplum*, si è incorsi nella censura dei giuristi, ai quali alcuni divieti sono parsi incostituzionali. Si è disposto che dovevano essere sottoposti all'approvazione del Ministero i progetti anche dei lavori per impianto di riscaldamento, di illuminazione, di distribuzione di acqua, ed altri che potrebbero, sia modificare una qualunque parte del monumento, sia comprometterne la conservazione. E tutto ciò è parso eccessivo per la libertà dei proprietari! Ma è evidente che, se si dovesse permettere che un impianto di termosifone offendesse degli affreschi pregevoli, o che un mostruoso cassone d'acqua sfondasse un artistico cornicione, la disposizione legislativa sarebbe elusa in moltissimi casi. Legge e regolamento da noi non hanno fatto enumerazione, ed han fatto bene; solo il regolamento a *lavori di qualsivoglia natura* ha aggiunto *anche di semplice adattamento*. Il che importa che nessun lavoro, il quale ecceda la semplice manutenzione, possa essere fatto in un monumento senza il permesso del Ministero (art. 12, primo comma).

Ma qual'è la procedura che gli enti morali dovranno osservare? Quando intendano eseguire restauri o qualunque altro lavoro devono farne istanza al Sovrintendente, corredandola di progetti tecnici. Il Sovrintendente trasmette tale istanza al Ministero, esprimendo il suo parere motivato; ed il Ministero:

– può negare il permesso di esecuzione, quando ritenga che i restauri o i lavori proposti siano dannosi al monumento o ne modifichino il carattere o l'interesse;

e, quando creda che lavori o restauri si possano eseguire, può non ritenere adatti in tutto o in parte i progetti trasmessi, e, quindi, respingerli e sostituirvene altri redatti dalla Sovrintendenza.

Si comprende che da tale procedura sono esclusi quei lavori richiesti da assoluta urgenza, e resi indispensabili da pericoli imminenti. Nel qual caso gli enti morali possono provvedere subito, salvo a fare immediata denunzia del fatto alla Sovrintendenza. Che, se, eccettuato questo caso, i Sovrintendenti abbiano ad accorgersi di lavori o restauri praticati dagli enti senza autorizzazione ministeriale, dovanno elevare processo verbale ed inviarne copia al Procuratore del Re per l'azione giudiziaria contro gli amministratori colpevoli ai sensi e agli effetti degli articoli 34 e 31 della legge 20 giugno 1909, i quali impongono la multa da 500 a 10,000 lire, e, ove il danno arrecato al monumento sia per riscontrarsi irreparabile, il pagamento di un'indennità equivalente.

Nel caso di rifiuto del Ministero alla esecuzione dei lavori progettati, la legge (art. 12, secondo comma) dà ai corpi morali il ricorso all'autorità giudiziaria. Ricorso tendente a che cosa? A far revocare il rifiuto del Ministero. E poichè codesto rifiuto non può non essere consigliato che da una ragione di tutela monumentale, in quanto il Ministero ritenga che quei lavori deteriorano o degradano il monumento, ne consegue che la controversia non possa essere decisa senza sindacare il giudizio ministeriale, o meglio senza che una competenza estranea all'Amministrazione pubblica intervenga e sovrapponga il suo giudizio tecnico a quello degli organi governativi. Ognun vede quanto ciò sia dannoso alla buona conservazione dei monumenti! Fuvvi alla Camera chi ne vide il pericolo e lo denunciò, ma non fu ascoltato! (1).

(1) L'On. *Emilio Bianchi*, infatti, così parlò in proposito nella seduta del 27 maggio 1909: — « Farei osservare all'onorevole Ministro ed alla Commissione che questo ricorso all'Autorità « giudiziaria non mi pare in armonia con il nostro sistema contenzioso amministrativo, perchè « l'autorità giudiziaria è chiamata a decidere intorno ai diritti, e non in questioni di semplice « interesse. Qui si dice che, quando si tratta di demolire, rimuovere, modificare, restaurare cose « artistiche, che possono essere mobili ed anche immobili, ci deve essere l'autorizzazione del « Ministro: e sta bene. Il Ministro nega l'autorizzazione: si ricorre alla autorità giudiziaria. Ma « come? Per esempio, nella questione famosa del buco delle mura di Lucca il ministro ha dato « l'autorizzazione come poteva anche negarla: anzi, secondo molti, doveva negarla....

« Ora, si ricorre secondo questa legge all'autorità giudiziaria; e allora vedremo i tribunal « e le Corti di appello che dovranno decidere se le mura di Lucca dovranno essere o no forate! « Ma questo è un giudizio artistico, un giudizio eminentemente tecnico, che non può essere « devoluto all'autorità giudiziaria. In questo non c'è un diritto da tutelare, c'è un interesse « tutt'al più. Chi vuol modificare un'opera d'arte avrà un interesse a farlo in un modo piuttosto « che in un altro: ma certamente non si potrà dire che avrà il diritto di farlo in un determi« nato modo. Ora, che l'autorità giudiziaria possa entrare in questioni di questo genere non mi « pare assolutamente possibile. Che cosa è il provvedimento di un ministro che nega l'autoriz« zazione a fare una riparazione o una modificazione a un monumento, ad un oggetto d'arte? « E un atto semplicemente amministrativo. Ora, è ammessibile il ricorso alla autorità giudiziaria « che dovrebbe revocare in tal modo l'atto amministrativo? Ci pensi il Ministro, ci pensi un « momento, e vedrà che questa disposizione è in conflitto con quanto è disposto all'art. 2 della « legge sul contenzioso amministrativo, che è il cardine, il fondamento della divisione dei poteri « giudiziari e amministrativi.

« Questa osservazione vale tanto per l'art. 12 quanto per l'articolo 13, perchè anche qui « si tratta di un provvedimento che prende il ministro per la tutela del patrimonio artistico, e « non vedo come ci possa entrare l'autorità giudiziaria. Io ho sollevato, del resto, un semplice « dubbio: non faccio proposte, ma spero che il ministro penserà alla cosa e troverà un'altra « forma di ricorso che non sia quello all'autorità giudiziaria ».

Quanto su questo punto abbiamo detto fin qui è relativo a ristauri o lavori, che si vogliano eseguire dagli enti per una qualunque ragione relativa ai particolari fini di essi; ma altri ristauri o lavori possono determinarsi necessari in un edificio monumentale, quando si manifestino lesioni o qualunque altro segno di deterioramento — nel qual caso il Sovrintendente ha l'obbligo, o di propria iniziativa, o su richiesta degli amministratori dell'ente proprietario, di compilare il progetto di restauro, e d'inviarlo al Ministero con le sue proposte circa l'assegnazione della spesa. Il Ministero, nei casi di maggiore importanza, provocherà il parere del Consiglio Superiore delle Antichità e delle Belle Arti o della Giunta di esso, e farà eseguire i lavori (art. 4, terzo comma). — Ma, allorchè l'iniziativa di essi è presa dal Sovrintendente, due questioni possono essere sollevate da parte dell'ente:

La prima sull'opportunità dei lavori, potendosi eccepire che la Sovrintendenza veda lesioni dove non esistono, o quanto meno che esse non siano tali da richiedere immediati lavori, e lavori della specie di quelli in progetto. Il Ministero in questo caso ha il dovere di provocare sul progetto e sull'opposizione dell'ente il parere della Giunta del Consiglio Superiore;

La seconda questione può essere sollevata a proposito della spesa. L'ente dirà di non poterla sostenere nè in tutto nè in parte, e si rifiuterà in conseguenza di eseguire i lavori. Ma il Ministero, sentito il parere della Giunta, inviterà l'ente a iniziare i lavori entro un termine perentorio, e in mancanza li eseguirà d'ufficio salvo rivalsa. Ciò risulterà da un Decreto Ministeriale notificato all'ente da un messo comunale nei modi stabiliti per le citazioni del Codice di procedura civile. Contro tale decreto l'ente avrà diritto di ricorrere alla V Sezione del Consiglio di Stato, la quale deciderà in merito, e sulla necessità della spesa (il che val quanto dire sull'opportunità e convenienza dei lavori) e sulla possibilità dell'ente a sostenerla. Su questo secondo punto di giudizio, gli elementi potranno essere presentati al Supremo Consesso in modo completo, dovendo essi risultare dai bilanci dell'ente; ma sul primo punto pare a noi che, come per il ricorso all'autorità giudiziaria contro il rifiuto a eseguire lavori, non si sia riflettuto abbastanza come il giudizio sulla necessità della spesa involga una questione, la quale non potrà essere risoluta che mediante mezzi istruttori (perizie affidate a liberi esercenti) che offenderanno nella maggior parte dei casi la competenza degli organi tecnici della nostra amministrazione.

Ed ora una parola sull'obbligo degli enti morali di descrivere in appositi elenchi le cose mobili o immobili. Codesti elenchi, che gli amministratori compileranno, dietro invito del Prefetto, nel termine di tre mesi o al più di nove, quando tale proroga è giustificata e permessa dalla medesima autorità prefettizia, non hanno — ed è bene che il principio sia conosciuto a scanso di pretesti e scuse di buona fede — non hanno effetti giuridici, non determinano, insomma, l'applicazione delle disposizioni legislative, così che il monumento, il quale per errore o per omissione non vi sia compreso, debba considerarsi escluso dalla legge di tutela. No, codesti elenchi hanno un semplice carattere amministrativo, rappresentano, insomma, una specie di censimento del patrimonio storico ed artistico in possesso degli enti morali e saranno preziosissimi documenti per esercitare una più vigile e sicura tutela. L'amministrazione nostra vi annette, perciò, grande importanza e non mancherà di applicare contro gli amministratori, che non presenteranno le denunzie nei termini di legge o le presenteranno dolosamente inesatte, le sanzioni penali comminate dalla legge, le quali

nel primo caso portano la pena della multa da 200 a 1000 lire e nel secondo da 1000 a 10,000.

III.

In quanto ai monumenti di proprietà privata avvertiamo subito che le disposizioni della legge non sono applicabili che a quelli ai quali è riconosciuto un importante interesse storico o archeologico o artistico, un interesse non *sommo*, come quello che si riscontra nelle cose la cui perdita costituirebbe un danno grave per la storia, l'arte o l'archeologia (art. 8, primo comma), ma neppure quel *comune e semplice interesse* che in forma generale è accennato nell'art. 1 della legge e basta a sottoporre alle disposizioni di essa i monumenti dei corpi morali.

È certo gravissimo compito questo, di determinare nei limiti sopraindicati l'*importanza* dell'interesse di un monumento o di un'opera d'arte! E l'assolverlo con criteri esatti sarà segno di non comune competenza negli organi che presiedono alla delicatissima funzione. « Si è voluto così, si legge nella relazione Rosadi, liberare da vincoli non necessari una quantità grande di cose; ciò che potrà far cessare una parte almeno delle accuse dirette contro i rigori soverchi della legge ». Ma appunto per questo, che sfuggono alle disposizioni legislative quelle cose che da un esame superficiale o errato o deficente vengono ad essere giudicate di non importante interesse, la responsabilità dei giudici tecnici è immensa di fronte al patrimonio storico artistico della nazione! Così è del pari grandissima nei riguardi dei privati, pei quali la dichiarazione d'importante interesse, non perfettamente giustificabile, potrebbe costituire una servitù intollerabile.

Si tratta, insomma, di un atto solenne della nostra amministrazione, il quale si esplica nella forma di una notificazione per mano di messo comunale, e in caso di urgenza anche oralmente, purchè se ne faccia subito un processo verbale, firmato dal funzionario che procede alla dichiarazione e dal proprietario interessato. Atto solenne, in quanto con esso s'impongono oneri non graditi ai beni dei privati, e questi non hanno altro rimedio che il ricorso in via gerarchica al Ministero; il quale deve, in tal caso, sentire il Consiglio Superiore delle Antichità e Belle Arti, e su conforme parere di esso accogliere o respingere il ricorso. Si è tentato di adire i tribunali; ma senza fortuna, poichè l'incompetenza dell'autorità giudiziaria in siffatta materia è evidente:

1. Perchè non può negarsi che la dichiarazione d'importante interesse costituisca un atto amministrativo, compiuto dal Ministero in virtù dei poteri discrezionali conferitigli dalla legge; ed è principio di diritto pubblico consacrato nell'art. 4 della legge 20 marzo 1865 sul contenzioso amministrativo, che il magistrato ordinario, se può conoscere degli effetti dell'atto amministrativo, non può mai sindacarlo, revocarlo o modificarlo;

2. Perchè qualunque giudizio dell'autorità giudiziaria non potrebbe fondarsi che sulla revisione del giudizio tecnico del Ministero; e codesta revisione, non potendo essere affidata che a estranei all'amministrazione, sposterebbe dagli organi abilitati dalla legge la funzione tutoria che si volle affidare allo Stato.

Ho accennato ad *oneri non graditi*, che si vengono a imporre sui beni dei privati — aggiungo subito che essi non sono, come vedremo, più gravi di molti altri, che per fini, certo rispettabili, di pubblica utilità, ma non superiori ai nostri, sono stati autorizzati da altre leggi.



(Fot. Alinari)

Villa d'Este a Tivoli.

Dalla dichiarazione *d'importante interesse* derivano:

a) l'obbligo nel proprietario o possessore di denunziare ogni mutamento di proprietà o di possesso;

b) il diritto di prelazione dello Stato;

c) il diritto di espropriazione concesso a tutti gli enti morali, che si propongono la conservazione dei monumenti, ai fini della coltura e del godimento pubblico;

d) l'obbligo nel proprietario di non demolire, rimuovere, modificare, ristaurare i monumenti di sua spettanza.

Le *denuncie* degli atti che costituiscono trasferimento totale o parziale della proprietà o del possesso della cosa rispondono alla necessità di seguire il monumento presso chiunque verrà a trovarsi nell'alterna vicenda della circolazione dei beni. Nè è a ritenersi codesto obbligo, che può disimpegnarsi mediante una lettera alla Sovrintendenza competente, assai vessatorio; poichè, come si espresse, con evidente buon umore l'on. Rosadi nella sua relazione parlamentare « dalla nascita alla morte l'obbligo del cittadino di denunciare dura tre mesi più della vita. O si compri un cane o si baratti un cavallo, o si ospiti un parente o si scelga una serva, o si acquisti una vettura o ci prenda il colera o altro malanno di natura contagiosa, bisogna farne denuncia. Si muore? Qualcuno deve continuare la gioia nel denunciare per noi. Or come può essere insopportabile il peso di una denuncia di più fatta in nome dell'arte? » La forma di codesta denuncia, le particolarità del suo contenuto, la persona cui spetta di farla a seconda che si tratti di successione a titolo universale o a titolo particolare, di eredità giacente o di eredità accettata col beneficio dell'inventario — son cose tutte cui provvede il regolamento e delle quali non occorre fare una minuta rassegna. Ricordiamo soltanto il caso di vendita agli incanti giudiziali di un edificio munumentale, per cui è intervenuta la notificazione d'importante interesse: memori di una dotta sentenza del Tribunale di Roma, in occasione della vendita alla pubblica asta del teatro di Marcello (palazzo Orsini) (1), si è ora disposto che colui il quale promuove la vendita è obbligato a inserire nel bando notizia del vincolo a cui l'immobile è sottoposto e a dare denunzia al Ministero non solo del bando, ma anche della sentenza di aggiudicazione entro un mese dalla pubblicazione di essa. Se non che, è da osservarsi che colui che promuove la vendita può, come terzo, non essere edotto del vincolo esistente sull'immobile, ed allora la provvida disposizione sarà destinata a restare nella maggior parte dei casi inapplicata. Ad ovviare a tale inconveniente, un rimedio mi è sempre parso efficace: la trascrizione di ufficio del vincolo nei registri ipotecari e l'annotazione di esso a margine dei registri catastali.

Dal giorno della denuncia, quando questa è fatta in caso di vendita, volontaria o coatta, comincia ad aver vita il *diritto di prelazione* dello Stato; il quale deve esercitarlo nel termine di due mesi, prorogabile a quattro, allorchè per la simultanea offerta di più cose il Governo non abbia in pronto le somme necessarie agli acquisti. Codesto diritto che le antiche legislazioni italiane han sempre, in tutti i tempi, riservato allo Stato, non rappresenta, ora, un onere per il proprietario; poichè si esercita al medesimo prezzo stabilito nel contratto di alienazione, e non sul prezzo di stima, come era disposto dalle leggi prece-

(1) Trib. di Roma, 16 Luglio 1902, Menotti c. Orsini, Cassazione Unica civile, 1902.

denti fino a quella di unificazione del 12 giugno 1902. Da taluni codesta, che può dirsi vera liberalità, è ritenuta eccessiva, inquantochè il prezzo risultante dal contratto potrebbe essere il prodotto di una collusione fra il venditore e l'acquirente ai danni dello Stato. Ma il pericolo è minimo; giacchè lo Stato, accorgendosi dell'esagerazione del prezzo, può non acquistare, e l'immobile rimarrà sempre vincolato in mano del nuovo proprietario.

Onere, invece, lieve nella sostanza sebbene gravoso in apparenza, è il diritto dello Stato di espropriare gli immobili monumentali — diritto esteso, come abbiamo accennato, a quegli enti morali che vogliano farne oggetto di buona conservazione ai fini della coltura e del pubblico godimento. Ma anche questo diritto è subordinato a una condizione, che l'edificio, cioè, sia in istato di progressivo deterioramento e il proprietario, nonostante i ripetuti inviti del Ministero o della Sovrintendenza competente, non provveda ai necessari ristauri. Dal che si vorrebbe trarne la conseguenza (e di già qualche caso accenna a determinarsi) che sempre, quando il proprietario non intenda ristaurare il suo edificio monumentale, lo Stato debba espropriarlo, se non voglia assistere, con disdoro della sua funzione di tutela, al disfacimento lento ma sicuro dell'immobile. Noi crediamo che codesta questione, se sorgerà, sarà destinata a essere definita a favore del Ministero. Già nel regolamento si è disposto che, quando il proprietario si rifiuti di provvedere alle necessarie opere conservative delle cose (mobili o immobili) di sua spettanza, potrà il Governo procedere di ufficio, salvo l'eventuale rimborso verso il proprietario. La quale disposizione dovrebbe tagliare la testa al toro; ma forse si vorrà sostenere che essa oltrepassa i limiti della legge. Errore: poichè la legge non fa obbligo allo Stato di espropriare il monumento quando il proprietario si rifiuta di ristaurarlo, ma gli dà invece il potere discretivo di ricorrere, se lo creda conveniente, all'espropriazione. « Le cose, mobili o immobili, dispone infatti l'art. 7, qualora deteriorino o presentino pericolo, ecc., *potranno* essere *espropriate* » — non già *dovranno* essere espropriate. Ed è logico che sia così — giacchè altrimenti, contro ogni principio di sana amministrazione e contro i criteri informatori di una legge di tutela, riceverebbe sanzione legislativa il dilemma, alquanto ricattatorio: « *o comperare o lasciare perire* ».

Amara certamente riesce al privato l'ultima conseguenza della dichiarazione d'importante interesse relativa agl'immobili di sua proprietà: il divieto cioè, di farvi lavori o ristauri senza l'autorizzazione del Ministero. Non è necessario dilungarsi su ciò: poichè le norme sono le medesime che pei ristauri e i lavori ai monumenti di spettanza dei corpi morali: i fini, la procedura, le penalità in caso di trasgressioni identiche.

Occorre solo notare che, facendo un passo avanti sulla legge 1902, la quale non autorizzava il Governo a intervenire a difesa dell'interno degli edifici monumentali, la legge del 1909, invece, ne dà l'autorizzazione — giacchè dispone, in forma sintetica, e sugl'immobili per natura e su quelli reputati tali per destinazione, comprendendovi in questi tanto le cose esposte alla pubblica vista quanto quelle non esposte. Ed è provvida disposizione, giacchè la struttura interna di un monumento è parte principalissima della sua configurazione in rapporto al carattere storico ed artistico, di cui è segno rappresentativo, e il modificarla o alterarla è opera di degradazione, che deve essere impedita. E non basta; perchè spesso si attenta non tanto all'insieme quanto ai particolari artistici ed è ovvio che un elemento costruttivo o architettonico, un

qualsiasi partito decorativo in pittura, in stucco, in mosaico, in scultura non possa togliersi dall'edificio in cui venne originariamente immesso, o insieme col quale fu addirittura murato, senza che l'edificio stesso ne soffra come di una ferita che nulla varrà a guarire. D'altra parte, si è osservato, e giustamente, che se ai regolamenti edilizi è data facoltà d'invadere gli edifici privati, anche nella loro parte interiore, non si comprende perchè eguale facoltà non dovesse concedersi anche a una legge che ha la tutela di difendere qualcosa di ben degno e di ben alto per la vita spirituale della collettività. Nessuna audace novità racchiude, adunque, la disposizione, che vuole impedire quel che purtroppo varie volte è accaduto, e cioè che senza giusto motivo e solo per ignoranza o per deplorevole avidità di lucro, si devastino le sale affrescate di Villa Duodo a Mirano, si spoglino delle loro antichità classiche quei musei all'aperto come furono chiamati i cortili dei palazzi Mattei e Giustiniani di Roma, o si stacchino celebri dipinti quattrocenteschi dai soffitti del palazzo del Magnifico a Siena.

E non è nuova e neppure audace disposizione quella che vieta di rimuovere o in qualunque modo danneggiare le cose esposte alla pubblica vista; poichè essa è antichissima, ed in Toscana, dove più vivo se ne sentì il bisogno per difendere i numerosi tabernacoli robbiani, esposti alla venerazione dei fedeli nelle città, nei sobborghi, nelle deserte campagne, si ebbe sin dal 1571 la prima legge, la quale confermava *l'inveterata consuetudine* (così si esprime) che « *procuratori, causidici et notari con varie cavillazioni et dispute tentavano di revocare in dubbio* ». E la legge fu ripetuta nel 1854 da Leopoldo, il quale chiaramente manifestò il proposito di salvare dalla dispersione tanti oggetti di arte sì di pittura che di scultura e di plastica « *che debbono ritenersi o come destinati al pubblico ornato o come esposti alla pubblica venerazione* ». Nelle quali parole volle dare la duplice ragione giustificativa della norma di legge, la difesa dell'arte ed il rispetto alla pietà degli antichi che, adornando con immagini sacre la facciata delle loro case, ebbero intenzione d'invitare il pubblico alla preghiera. E non solo i Granduchi di Toscana così disposero, ma anche i Pontefici; e se ne hanno traccie nell'editto Doria del 1802 e in quello celebre del cardinal Pacca del 1821, che ebbero vigore per le provincie ex pontificie sino al 1902. Del resto, la disposizione legislativa giunge a noi da più lontano, dal diritto romano, che pure fu chiamato da Enrico Heine la bibbia dell'egoismo. Senza ricordare l'editto di Vespasiano ed il senato consulto di Adriano, e tutti i frammenti sparsi nel digesto e le disposizioni contenute nei codici, basta per speciale menzione accennare al testo di Fufidio, riportato da Paolo, secondo il quale, in caso di distrazione di beni, le statue esposte al pubblico non erano comprese in quella specie di espropriazione forzata — e ciò perchè quando una cosa è destinata in qualunque modo all'uso pubblico si reputa immediatamente *quasi publicata*. Da qui la teoria dei *legata ad patriam*, in quanto ciò che è esposto al pubblico per adornamento perpetuo della città non può essere rimosso, *ne adspectus urbis deformetur*.

Ciò abbiamo voluto dire, per far comprendere che la nostra legge nulla dispone a proposito delle cose di arte esposte alla pubblica vista che non derivi da una lunga, costante, mai obliata tradizione legislativa; anzi, a dir vero, la legge non crea a questo proposito una servitù, ma ne riconosce una già esistente, costituita dal proprietario dell'edificio il giorno stesso in cui volle decorare la parte esterna di esso con opere di arte e con altri motivi ornamen-

tali. E ciò è confermato dalla giurisprudenza, che su codesta servitù, precostituita dal proprietario dell'immobile, non si è mai smentita, e fin dal 1865, quando ancora si era incerti se si potessero applicare le leggi degli aboliti governi, e una legge italiana non esisteva, fin da allora la Corte di Appello di Genova ricorse al principio generale della servitù pubblica, costituita dal semplice fatto dell'esposizione in modo permanente alla vista dei cittadini, per impedire che fosse tolto un tabernacolo che adornava una casa di via degli Orefici di quella città. Un altro caso tipico avvenne a Siena: la mattina del 19 dicembre 1887 la popolazione si accorse che nella notte erano stati tolti dalla facciata del palazzo di Pandolfo Petrucci detto il Magnifico, i sette bracciali portabandiere con campanelle sospese, opera egregia di Giacomo Cozzarelli. Si seppe subito che i proprietari li avevano tolti per venderli; e lo sdegno pubblico esplose in così vive dimostrazioni e proteste che la Prefettura dovette procedere subito al sequestro dei preziosi bronzi. Il Procuratore del Re, da parte sua, iniziò un procedimento penale in base al decreto granducale del 1854; e i proprietari furon condannati a L. 500 di multa ciascuno e alla perdita degli oggetti caduti in *commissum* (1). Ciò sempre più dimostra quanto scrisse il Mantellini, che cioè: « Il diritto sia di proprietà, sia di godimento, acquistato dal pubblico in forza dell'istituzione, rimane acquistato, *per sempre*, secondo l'intenzione del disponente ed il carattere indefettibile del contemplato. Non è un godimento che dall'uno trasmettasi all'altro proprietario, o dall'uno all'altro utente; dacchè della proprietà, come dell'uso, non avviene che un solo passaggio, dal fondatore al pubblico, dal quale non si rende nè si trasmette il ricevuto, da lui ritenuto in perpetuo » (2). La ragione giuridica, adunque, risulta evidente a conforto della disposizione, che, vincolando le cose d'arte esposte alla pubblica vista, sembra agli interessati tirannica e vessatoria. A tale ragione altre storiche e artistiche si aggiungono di rilevanza grandissima;



Fig. 5. — Le Campanelle del Cozzarelli al Palazzo del Magnifico di Siena.

(1) I bracciali con le relative campanelle furono rimessi là donde erano stati tolti, e per festeggiare l'avvenimento, fu dalla cittadinanza illuminata la via del Pellegrino e la piazza di S. Giovanni. — La sentenza del Tribunale di Siena è del 9 aprile 1888, e fu confermata in Appello il 10 agosto e in Cassazione il 24 ottobre dello stesso anno. Ved. *Rivista penale*, 1889, pag. 392.

(2) MANTELLINI, *Op. cit.* vol. II, pag. 144.



Cortile del palazzo Giustiniani a Roma.

poichè se molte di codeste cose si potessero strappare dalle pareti dove esistono da secoli e ne sono spesso illustrazione, il significato storico degli antichi edifici sarebbe in gran parte distrutto; e le cose medesime distolte dal loro luogo di origine, fuori dalle leggi di euritmia, di prospettiva, e di luce, per le quali furono create, perdono tre quarti del loro fascino, della loro bellezza.

Riassumendo su questo punto, a noi pare che la legge in vigore, migliorando quella precedente del 1902, nulla di intollerabile abbia imposto ai privati in difesa dei monumenti di loro spettanza, sopra tutto nulla che sia diverso e più di quel che dalle leggi precedenti era imposto o di quel che altre leggi, per ragioni non più degne della tutela monumentale, impongono tuttora. Ed è bene che ciò si sappia e si diffonda affinchè penetri la persuasione che le lievi molestie che portano con sè le poche norme legislative da noi riassunte, sono compensate da vantaggi morali, che, è da credersi, siano apprezzati da persone che sanno di vivere in epoca di civiltà, e quindi di maggiori doveri.

IV.

Poche altre considerazioni, e avremo finito. Non mi fermo sull'obbligo che amministratori di enti morali e privati hanno di chiedere al Ministero l'autorizzazione per intonacare o tinteggiare i prospetti, i cortili degli immobili monumentali di loro proprietà: esso rientra nella norma comune di non fare lavori di qualsivoglia natura, senza che essi siano esaminati ed approvati da' tecnici della nostra Amministrazione. E lavori, nei riguardi monumentali, importanti sono quelli che si affidano spesso ad un imbianchino, capace di dare una bella e sfolgorante imbiancata a capitelli e colonne e modanature di marmo, o una placida tintarella color pisello a una facciata del Bramante o del Peruzzi. A Roma fuvvi tempo, e non lontano, in cui si era incominciato a dar di mano a codesti nobili lavori; ed abbiamo visto grattare e lavare con spugna, per renderlo lucido e specchiante, qualche palazzo monumentale, e insaponare le arcate di qualche bella chiesa del Maderno. Ma fortunatamente si è giunti in tempo a impedire, almeno, che sorgano imitatori.

Una sola parola, per richiamare la vostra attenzione sugli appoggi telefonici e per la conduzione della forza elettrica, i quali, mediante mensole enormi di ghisa e pali a dentiere ed altro, deturpano i monumenti. Or codesti appoggi non possono essere posti in opera senza il permesso del Ministero, sia perchè rientrano in quei lavori di modificazione o alterazione dell'edificio monumentale pei quali dispone la norma comune della legge di tutela, sia perchè leggi speciali, quella 7 aprile 1892, n. 184 sui telefoni, e quella 7 giugno 1894, n. 232 per la trasmissione a distanza delle correnti elettriche, e i loro rispettivi regolamenti impongono che il passaggio o l'appoggio non si faccia senza che sia prima sentito il Direttore dell'Ufficio regionale, ora si direbbe il Sovrintendente.

Una disposizione invece, sulla quale è bene fermarsi, è quella contenuta nell'art. 14 della legge 20 giugno 1909, che a noi sembra fra le più importanti e di applicazione quasi quotidiana.

Sarebbero, invero, pressochè inutili le nostre cure per la conservazione e integrità dei monumenti, se poi dovessimo lasciare costruire a ridosso di essi, oscurarne la prospettiva, offenderne la linea, impedirne al pubblico il godimento. Ciò accadde in passato — e non solo per iniziativa di privati ma

anche a causa di piani regolatori malamente studiati, anzi non studiati affatto dal punto di vista della tutela monumentale. I danni non furono pochi — e non giova adesso rilevarli. Diciamo solo che, appunto per tale noncuranza di progettisti e di amministrazioni municipali, così ingenuamente ignoranti da non sospettare neppure che una città antica abbia doveri edilizi diversi da quelli che, puta caso, potrebbero avere Chicago e San Francisco, alcune delle nostre città storiche vanno perdendo il loro caratteristico aspetto — aspetto così suggestivo e ispiratore di pensieri e di sentimenti, certo lontani da quelli più proficui del rialzo o del ribasso borsistico, ma pure così necessario a tanti uomini di studio e di scienza. Si deve all'Ufficio Centrale del Senato, che prese ad esaminare quella che fu poi la legge del 12 giugno 1902, la disposizione destinata a porre un argine agli errori dei piani regolatori e alle offese delle costruzioni private agli edifici monumentali; e la legge 20 giugno 1909 l'ha ripetuta all'art. 14, modificandola in parte: « Nei comuni, ecco il testo dell'articolo, nei quali si trovano cose immobili soggette alle disposizioni della presente legge possono essere prescritte, nei casi di nuove costruzioni, ricostruzioni, piani regolatori, le distanze, misure e le altre norme necessarie allo scopo che le nuove opere non danneggino la prospettiva o la linea richiesta dai monumenti stessi ». Nulla di nuovo in questo articolo, che non si trovasse già consacrato come principio nella legge comunale e provinciale. Si son create così a vantaggio di monumenti, disposizioni non dissimili da quelle dei regolamenti edilizi sull'altezza dei fabbricati, l'ampiezza dei cortili, la cubatura delle stanze ecc. ecc. Si è voluto recentemente fare il tentativo di togliere al Ministero l'applicazione di questo provvido articolo 14, e si sostenne avanti alla 4ª Sezione del Consiglio di Stato questa incredibile tesi: — che, cioè, in forza dell'art. 14 sussistesse la potestà nei Comuni di stabilire nei regolamenti edilizi le distanze, le misure ecc., a vantaggio dei monumenti, ma fosse escluso che in ciò potesse spiegare la sua autorità anche il Ministero della Pubblica Istruzione.

Vi fo grazia degli acrobatismi giuridici cui si affidarono i sostenitori di così ardita trovata. Aggiungo solo che il Supremo Consesso la respinse, affermando essere inconcepibile che, solo il Ministero, a cui la legge demanda la suprema tutela di così generale e importante interesse, non debba curare anche l'osservanza dell'art. 14 della legge, « la cui finalità è strettamente collegata alla conservazione dei monumenti, in quanto tende a mantenere inalterato il loro aspetto tradizionale e pittorico, che li mette in maggior rilievo e spesso ne accresce il pregio ».

Tuttavia, poichè la questione era sorta solo perchè nel testo dell'articolo non era nominato nè il Ministero, nè in genere il Governo, come l'organo investito dal potere di darvi esecuzione, si volle togliere anche la possibilità del cavillo, e con la legge 23 giugno 1912 (n. 688) si è sostituito al testo dell'art. 14 quest'altro: « Nei luoghi (l'art. 14 diceva nei comuni) nei quali si trovano monumenti o cose immobili soggette alle disposizioni della presente legge, nei casi di nuove costruzioni, ricostruzioni, ed attuazione dei piani regolatori, possono essere prescritte dall'autorità governativa (così non si potrà più avere alcun dubbio) le distanze, le misure e le altre norme necessarie, affinchè le nuove opere non danneggino la prospettiva e la luce richiesta da' monumenti stessi ». Mancavano le sanzioni penali contro i trasgressori delle prescrizioni governative, e fu disposto con la medesima legge che la pena fosse della multa da 500 a 10,000 lire.

E la mia rassegna è finita!

Rassegna forse troppo lunga relativamente a una conferenza, che, dovendo illustrare norme legislative e regolamentari non può non essere riuscita affaticante — troppo breve se si pensa alla casistica che ho trascurata e che mi sarebbe stato facile esporre e commentare. In grazia, adunque di questa brevità, permettetemi di farvi una raccomandazione. Voi siete della nostra amministrazione le vigili scolte, che solo per amore alle insidiate bellezze del genio di nostra stirpe, avete ambito il compito di segnalare al Governo quel che potrebbe essere perpetrato a loro danno. Voi potete intervenire e arrestare la mano vandalica che vorrebbe distruggere i documenti irriproducibili della nostra grande storia, i segni sensibili della intensa vita spirituale dei nostri maggiori; fra tutti i funzionari dello Stato (poichè io tali vi considero) voi siete i soli che, accanto a quelli che amministrano giustizia, o sovraintendono ai servizi amministrativi della collettività, siete i soli che operano disinteressatamente per un fine di alta coltura e di grandezza morale. Nobilissimo compito è, adunque, il vostro; ed io penso che ancor più benemeriti voi sarete per diventare, se all'opera di vigilanza vorrete aggiungerne una di propaganda. Propaganda contro le prevenzioni ingiustificate, le odiose diffidenze contra la nostra azione di tutela, che da molti è creduta tale da doversi evitare a tutti i costi. Nessuna, credo, funzione di Stato, dopo quella della riscossione delle imposte, suscita maggiori antipatie di questa della tutela dei monumenti, che pure sono tanta parte della gloria nazionale. E quando si possa sfuggire, non dico alle imposizioni della legge, ma ai nostri consigli, ispirati solo alla buona conservazione che dovrebbe essere in cima ai pensieri del buon padre di famiglia per i propri beni, si è contenti come di una fortuna. Talvolta accadde che qualche amministrazione municipale sia andata miseramente in cerca di cavillosi pretesti, pur di non fare ossequio alla legge, col chiedere quei pareri tecnici della nostra amministrazione, che subito dopo apparvero utili e necessari. Or è tempo che da menti, che si dicono aperte alla luce della civiltà, siano fugati e per sempre codesti preconcetti egoistici ed anarchici. E voi che nei vostri paesi, siete a contatto quotidiano con proprietari e con pubbliche amministrazioni, questo compito potete assolvere più agevolmente di noi — e avrete reso un segnalato servizio alla tutela dei monumenti, forse il più proficuo.

Ci si è spesso rimproverato di non tener conto delle esigenze moderne, delle necessità della vita pubblica — e se così fosse, il rimprovero sarebbe meritato. Ma la verità è un'altra: è che nel conflitto inevitabile fra il nuovo e l'antico, fra le vestigia del passato che reclamano il nostro rispetto e la modernità che sopraggiunge e crede che a ogni sacrificio abbia diritto, c'è chi non intende discutere, esaminare, giudicare, e vuole distruggere ad ogni costo — mentre noi crediamo che prima di far lavorare il piccone su monumenti gloriosi o su reliquie venerande, valga la pena di fermarsi un po' per vedere se, senza abbattere nulla, possa essere soddisfatta la manìa del rettifilo dei moderni edili. È considerata ipersensibilità molesta il mettere gl'interessi della conservazione delle antichità più in alto di qualche considerazione utilitaria del momento, e si pensa che qualsiasi domanda pratica debba pretendere la precedenza sulle superiori ragioni della tutela monumentale. Mentre noi, rispettosi dei bisogni reali della vita odierna, ma preoccupati anche di non far disperdere opere di

arte o memorie antiche, crediamo che spesso col buon volere si possa riuscire a conciliare le due tendenze contrastanti dell'utilità e dell'estetica, e salvare quello che a prima vista, pareva si dovesse irrevocabilmente condannare. Londra alcuni anni fa dette una buona lezione su questo punto. Due chiese, di Santa Maria e di San Clemente, non monumenti di primo ordine, ma buoni saggi del caratteristico stile inglese, bloccavano addirittura una delle grandi vie di quella metropoli. Più volte la gente pratica dimostrò la necessità di abbatterle nell'interesse del traffico cittadino, ma gli amici dei monumenti vi si opposero con energia. La lotta fu lunga; ma il risultato fu questo, che nel progetto eseguito dal Comune le due chiese furono conservate ed ora sono punti di partenza di una grande composizione architettonica. Esse ora, non solo hanno cessato di essere impedimenti, ma sono divenuti ornamenti, e servono ad ammonire contro l'affrettata demolizione di edifici monumentali nelle città antiche.

Ma un altro insegnamento ci giunge dall'estero, quello delle grandi associazioni di cittadini sorte in difesa delle antichità — associazioni vaste e potenti alle quali neppure da lontano possono paragonarsi le nostre, che da pochi anni vanno sorgendo quà e là.

Dopo la guerra vittoriosa del 1870, la Germania ebbe un immenso sviluppo commerciale. Le più grandi città tedesche cominciarono ad allargare rapidamente il loro confine, e a modernizzare il loro aspetto esteriore: Colonia, ad esempio, prima chiusa nella sua cerchia medioevale, ha più delle altre sacrificato l'antico all'esigenze del presente, ed è ora, colle sue larghe vie attraversate da tramvai elettrici, una discreta città moderna, ma non più una bella città storica. I buoni patrioti tedeschi, che vedevano sparire dinnanzi ai loro occhi l'aspetto tradizionale del loro paese furono feriti negli affetti più cari, nei sentimenti più intimi della loro razza – ed è sorto così un movimento generale di reazione, la cui tendenza può riassumersi nella parola posta a titolo della Società sorta nel 1900: *Die Heimatchutz – La difesa della patria* – Poichè *patria* non è solo il territorio dove si è nati e dove nacquero e morirono i nostri padri, ma è anche unità di tradizioni e di costumi, di orgogli nazionali e di memorie, e tutto ciò che tende a distruggere codesta unità è un delitto di lesa patria. I tedeschi ciò hanno compreso ed il loro movimento di reazione contro i devastatori, aiutato da giornali e da frequenti congressi, si è ormai generalizzato, ed è diretto non da esteti utopisti, ma da uomini pratici che hanno famigliarità con le esigenze della vita moderna, ed il cui desiderio non è di sacrificare il nuovo al vecchio, ma, come si è espresso il Sindaco di Heidelberg « di rispettare il vecchio, e poi sulla base di quello che è stato fatto, andar avanti e agire nel miglior modo possibile ».

Ma *die Heimatschutz* non si occupa soltanto della conservazione dei monumenti, ma anche:

di ciò che concerne i paesaggi rustici e urbani dal punto di vista delle costruzioni e del ristauro di esse;

della protezione dei paesaggi, compresi in essi le rovine;

dei mezzi di salvare dalla distruzione gli animali, le piante speciali di ciascun paese, le particolarità geologiche;

dell'arte popolare;

degli usi, delle feste e dei costumi:

Ecco, signori, un vasto campo di azione veramente benefica! ed ecco come si forma la coscienza del popolo, come s'insegna ad amare la patria!

Siamo ancora in pochi in Italia che sentono la necessità di proteggere i monumenti della natura, i paesaggi, le cascate, le foreste, le varie e numerose bellezze del nostro meraviglioso paese. E una società costituitasi a Bologna con questo scopo non ha raccolto da anni che qualche migliaio di aderenti! Eppure a noi dell'amministrazione delle Belle Arti giungono frequenti proteste per barbariche manomissioni; e purtroppo è da ritenersi che ciascun istante che passa arreca al paesaggio italiano ferite insanabili. Una legge che vi ponga riparo s'impone, e a me piace di por termine alle mie parole coll'augurio che codesta legge presto sia presentata dal Governo alle Camere e da queste approvata.

La patria nostra deve continuare nei secoli ad essere la gran madre della civiltà làtina. Le sue bellezze siano dovute alla natura o alla mano dell'uomo, rappresentino esse il volto amato dell'Italia nostra o il genio inesauribile della nostra stirpe, devono restare per sempre le ispiratrici di ogni attività intellettuale nella vita, nell'arte, nella poesia: ispiratrici di educazione morale, di fermezza, di patriottismo. In esse e per esse tutti gli italiani si sentiranno più intimamente uniti e sentiranno l'animo più temprato nella fede di una più grande patria, nella fede di un più glorioso avvenire.

IV.

TUTELA DEGLI OGGETTI D'ARTE

Conferenza di Riccardo Artom.

Egregi signori,



VETE già ieri sentito quanta sia, in ogni ramo della nostra Amministrazione, l'importanza del còmpito assegnato agli Ispettori onorari degli scavi e dei monumenti.

Le Sovrintendenze regionali non possono, dal capoluogo ove risiedono, conoscere quali siano i bisogni delle cose d'arte, accorgersi degli attentati che alla loro integrità viene dal malvolere o dalla ignoranza, se i volonterosi, gli amanti delle cose belle, non li tengono avvertiti di questi inconvenienti e non richiamano la loro attenzione su queste necessità. Fortunatamente nel nostro paese che ha così gloriose, ininterrotte tradizioni artistiche, molte sono le persone che, per puro e disinteressato amore del bello, si occupano di monumenti e sono disposti a dedicare parte del loro tempo affinchè questo prezioso patrimonio, che la genialità della stirpe ci ha tramandato, non soffra diminuzioni. Fra questi volenterosi, che sono legione, lo Stato sceglie gli Ispettori onorari degli scavi e dei monumenti, dando così loro, con un titolo ed una veste ufficiale, il modo di meglio soddisfare al loro innato bisogno di cooperare alla difesa delle nostre cose d'arte.

Per ogni riguardo può tornare utile, anzi necessaria, l'opera degli Ispettori onorari, ma più evidente si mostra tale necessità in materia di oggetti d'arte mobile. Si può affermare, senza tema di esagerare, che non c'è in Italia piccolo borgo, nascosto fra le selve e le rupi de' suoi monti o accarezzato dalle onde de' suoi mari, il quale non conservi qualche quadro, qualche statua pregevole. Spesso questi oggetti sono poco conosciuti dagli studiosi, e molte volte gli stessi possessori ne ignorano il valore, tanto da alienarli a vile prezzo a mercatanti di cose d'arte che frugano il paese per spogliarlo, e vendere poi fuori d'Italia il loro bottino. È, per questo, indispensabile che in ogni parte del territorio vigilino alla conservazione delle cose d'arte gli Ispettori onorari, queste sentinelle avanzate della nostra amministrazione.

Verrò quindi, o signori, al tema che specialmente mi sono assegnato, ad illustrarvi cioè le disposizioni di legge che riguardano la conservazione degli oggetti d'arte mobile, con speciale riguardo al còmpito spettante agli Ispettori onorari.

La legge del 20 giugno 1909, n. 364, all'art. 1 stabilisce quale sia la materia sottoposta alle sue disposizioni, quali quindi siano le cose, su cui l'Amministrazione deve volgere le sue cure.

Le parole usate dalla legge sono le seguenti: *Sono soggette alle disposizioni della presente legge le cose immobili e mobili che abbiano interesse storico, archeologico, paletnologico o artistico.* Che abbiano *interesse:* non esige la legge un grande, preclaro interesse; basta che la cosa interessi in *qualsiasi misura* l'arte, la storia, l'archeologia o la paletnologia, perchè essa sia protetta dalla legge, perchè



Aosta — Reliquiario di S. Grato: particolare della faccia posteriore
(Dal Catalogo degli oggetti d'antichità e d'arte)

sia sottoposta alla tutela de' suoi esecutori. Dal maggiore o minor grado di questo interesse potrà dipendere, come appresso vedremo, l'applicabilità di alcuna delle sue sanzioni, ma il solo fatto che la cosa rientri nella generale categoria delle cose artistiche od archeologiche è sufficiente, perchè essa sia sottoposta in genere alle disposizioni della legge.

Ne sono peraltro esclusi gli oggetti di autori viventi, o la cui esecuzione non risalga ad oltre cinquant'anni. Questi oggetti ancora non fanno parte della storia artistica della Nazione, ed il loro naturale tutore è l'artista che li creò o la persona che ne fece acquisto.

Premessa questa generale definizione della materia, la legge passa a sancire le disposizioni con cui essa intende assicurare la conservazione delle cose d'arte.

In due modi si può attentare alla conservazione del nostro patrimonio d'arte, o con atti diretti alla materiale distruzione o al deturpamento delle cose

che ne fanno parte, o sottraendole al comune godimento. Di qui due ordini di disposizioni: le une si riferiscono alla materiale integrità delle cose d'arte, le altre riguardano e disciplinano il loro commercio, il trapasso di proprietà, sia all'interno, sia all'estero.

Prima di esporvi quali siano le norme che all'uno ed all'altro scopo ha sancito il legislatore, credo opportuno soffermarmi sovra una capitale distinzione delle cose d'arte e d'antichità sottoposte alla tutela dell'Amministrazione, a seconda che esse appartengono a privati o ad Enti. Sugli oggetti che sono di proprietà di Enti, assai più vigile è l'Amministrazione, molto più forte sono i vincoli che su di essi sono imposti. Ben naturale apparirà questa distinzione, ove si consideri che gli Enti non hanno interessi e personalità propria che nei casi e nella misura che loro viene riconosciuta dal potere sovrano; all'incontro i privati posseggono per ragione e diritto proprio, e se il legislatore può, nell'interesse comune, limitare loro il diritto di disporre delle loro cose, non può peraltro giungere a toglierglieme interamente la disponibilità. Ben diverso è il caso di un privato che abbia impiegato parte del suo patrimonio nell'acquisto di un quadro, da quello di una chiesa che, dalla pietà dei fedeli o anche da diretti acquisti de' suoi amministratori, sia stata arricchita di opere d'arte. Al primo non si potrà negare, in determinati limiti, la facoltà di mutare l'investimento del suo avere vendendo l'opera d'arte, nè gli si potrà rifiutare, salvo servitù di uso pubblico che siansi legalmente stabilite, il diritto di godere esclusivamente dell'opera d'arte che con suo sacrificio pecuniario ha acquistato. Per la chiesa invece l'acquisto dell'opera d'arte, in qualunque modo le sia pervenuto, non può considerarsi come un investimento di capitale, che essa possa a suo grado mutare, e d'altra parte il potere sovrano, che nella chiesa riconosce la personalità giuridica per il raggiungimento d'uno scopo d'utilità sociale, ha il diritto di regolare questa personalità giuridica, limitando la libera disponibilità di alcuni suoi beni per riguardo ad un altro scopo, pur esso di altissima ed incontestabile utilità sociale, la conservazione delle cose d'arte.

Questa sostanziale distinzione fra i vincoli che si impongono alle cose di proprietà privata e quelli onde sono gravati gli oggetti pertinenti ad Enti morali, si rispecchia tanto nelle disposizioni della legge che riguardano la conservazione delle cose d'arte, quanto in quelle che si riferiscono alla loro commerciabilità.

Infatti gli art. 12, 13 e 14 della legge, i quali si riferiscono alla conservazione delle cose d'arte riguardano solamente le cose, mobili od immobili spettanti ad Enti morali (art. 12) e le cose immobili (art. 13 e 14) di privati. Non fa parte del mio còmpito occuparmi delle disposizioni riguardanti le cose immobili, e debbo quindi, limitarmi a dichiarare che nessun articolo della nostra legge impone limiti ai privati e dà diritto all'Amministrazione, per quanto si attiene alla conservazione degli oggetti d'antichità e di arte, i quali abbiano natura di mobile.

Sarebbe fuori di luogo, in questo rapido esame delle disposizioni che ci reggono, discutere sulla ragionevolezza della distinzione che fa l'art. 13 della legge, fra cose mobili od immobili di proprietà privata, negando al Governo ogni ingerenza per proteggere le prime. A me veramente questa limitazione non sembra giustificata, e non so vedere per quale ragione possa e debba l'Amministrazione intervenire per impedire la trasformazione di una finestra bifora, l'elevazione di un tramezzo in un salone frescato o decorato di

stucchi, e debba invece assistere impassibile ad un malinteso restauro che il privato faccia di un suo quadro, e financo alla completa distruzione che egli, per barbaro gusto di iconoclasta, voglia farne.

Comunque, così è la legge, e non mi resta che a sperare che essa abbia ad essere in tempo non lontano mutata, ed a confidare nel senno e nella buona volontà dei privati proprietari, che, desiderosi di conservare le cose belle di loro proprietà, ricorrano spontaneamente ai consigli dell'Amministrazione. È un comune interesse del privato e del Governo la conservazione delle cose d'arte, e vado quindi sicuro, che, salvo il capriccio di qualche pazzo, questo comune interesse e la libera volontà dei privati terrà luogo di una disposizione coercitiva della legge. Molto potrà giovare in questo campo l'opera degli Ispettori onorari, i quali, sul luogo, avendo conoscenza degli oggetti d'arte, e mantenendo spesso personali relazioni coi proprietari di essi, potranno agevolmente persuadere questi ultimi a ricorrere al parere delle Sovrintendenze alle gallerie, ogni qualvolta l'oggetto d'arte abbia o mostri bisogno di provvedimenti conservativi. Pensi il privato come sia facile rovinare irremissibilmente, con un lavoro inadatto, una preziosa opera d'arte, pensi quale danno, anche economico, gliene potrà venire, e certo si persuaderà della convenienza, della necessità di ricorrere all'ausilio dei competenti. E questo ausilio verrà dall'Amministrazione dato sollecitamente, non solo sotto forma di consiglio tecnico, ma anche — per quanto il consentano i mezzi finanziari — per via di un concorso nella spesa.

La mancanza di una disposizione di legge protettiva delle cose di proprietà privata riguarda solamente le cose mobili, considerate in senso restrittivo. Sono invece tutelate dalla legge tutte quelle cose che il Codice civile considera quali immobili per destinazione, cioè, per dirla con una frase comprensiva, tutti quegli oggetti che sono stabilmente collegati ad un immobile, per modo che non possano esserne staccate senza rottura o detorioramento dell'oggetto stesso o dell'immobile cui aderiscono. Così debbono considerarsi quali immobili gli affreschi, che formano un sol tutto col muro su cui sono dipinti, gli stucchi, le statue contenute in nicchie, i quadri incassati in pareti od in soffitti, le inferriate artistiche, le porte scolpite, i bassorilievi, le terrecotte incrostate ai muri, e simili.

Su questi oggetti dunque spetta allo Stato un diritto di tutela, come vi esporrà il mio collega che tratterà delle cose immobili.

Ed anche su altre cose d'arte di spettanza di privati, lo Stato ha diritto di tutela, su quelle cioè che siano in qualche modo affette da uso pubblico. Il diritto di tutela non discende in questo caso dalla legge del 1909, ma dai generali principii di diritto che regolano le servitù pubbliche, e dal còmpito spettante allo Stato, rappresentante della generalità dei cittadini, di impedire che il godimento di tali servitù venga a cessare o ad essere menomato.

Questo diritto di uso pubblico in due casi specialmente si stabilisce, e cioè quando si tratti di oggetto esposto al pubblico, o di oggetto che per consuetudine sia visitabile. Di questo diritto della generalità già è parola nel Digesto che vietava ai privati di torre dalla vista del pubblico ciò che vi era stato posto.

Sarà quindi còmpito dell'Amministrazione curare che non vengano ad essere sminuiti questi pubblici diritti, e quando un Ispettore si avveda che un oggetto sia tolto dalla pubblica vista, dovrà procurare che esso vi sia sollecitamente rimesso, dandone notizia alla Sovrintendenza competente, per modo che essa possa intervenire anche coattivamente. Così dovrà intervenire l'Ispettore e con

buoni uffici, e con l'autorità che gli viene della sua carica, ogni qual volta gli consti che il privato possessore neghi l'accesso ad una sua collezione sulla quale o per testamento o per qualsiasi altro titolo, o per consuetudine, si sia affermato il diritto di pubblica visita.

In questi casi, di servitù gravante sull'opera d'arte a favore della generalità dei cittadini, il Governo, oltre al diritto di mantenere ferma questa servitù, ha anche quello di vegliare alla conservazione dell'opera d'arte che ne è l'oggetto. Esso quindi potrà vietare ogni alterazione e deturpamento, potrà intervenire a vietare lavori di malinteso restauro, potrà, esso stesso, d'accordo col proprietario, o anche suo malgrado, eseguirvi lavori di conservazione.

Un caso che per qualche punto si avvicina a quello della servitù pubblica, è quello degli oggetti esistenti in chiese aperte al culto, ma situati in cappelle di patronato privato.

A favore di questi oggetti esisterebbe sempre il diritto di uso a favore della generalità dei cittadini, trattandosi di cosa che è esposta in luogo eminentemente pubblico, quale è una chiesa ove si esercita il culto divino. Basterebbe ciò a limitare la libera disponibilità da parte del privato. Ma ben maggiore si chiarisce questa limitazione, quando si cónsideri che in questo caso l'oggetto è uscito completamente dalla proprietà del privato ed è divenuto cosa di dominio pubblico. Infatti la cappella, per quanto sia di patronato privato, fa parte integrante della chiesa, e tutti gli oggetti che l'adornano ne divengono patrimonio. Sulla cappella e sugli oggetti il privato fondatore ed i suoi successori conserveranno quei diritti che il giure canonico loro riconosce e che si chiamano di patronato, ma non debbono questi diritti confondersi col diritto di proprietà. Questi principii sono già stati ripetutamente affermati da sentenze di magistrati, talchè può ormai ritenersi incontrovertibile che, col donare o col semplice collocare in una chiesa un oggetto di culto, la chiesa ne diviene proprietaria.

Ho voluto specialmente soffermarmi sovra questo punto, perchè bene spesso succede che i discendenti dei fondatori di cappelle pretendano di togliere dalle chiese gli oggetti donati dai loro antenati, e che i preposti alle chiese, per noncuranza, per ignoranza del diritto, o per altro motivo permettano queste spogliazioni. Ad esse deve opporsi l'Ispettore provocando, quando occorra, l'intervento della Sovrintendeza. Ed anche nei casi che la chiesa sia tolta al pubblico culto, non deve permettersi che coloro i quali vantano diritti di patronato asportino gli oggetti d'arte, perchè essi fanno parte, non del loro patrimonio, ma di quello della chiesa, e debbono quindi applicarsi le norme, secondo cui gli oggetti d'arte che più non servono all'esercizio del culto sono devoluti a pubbliche collezioni.

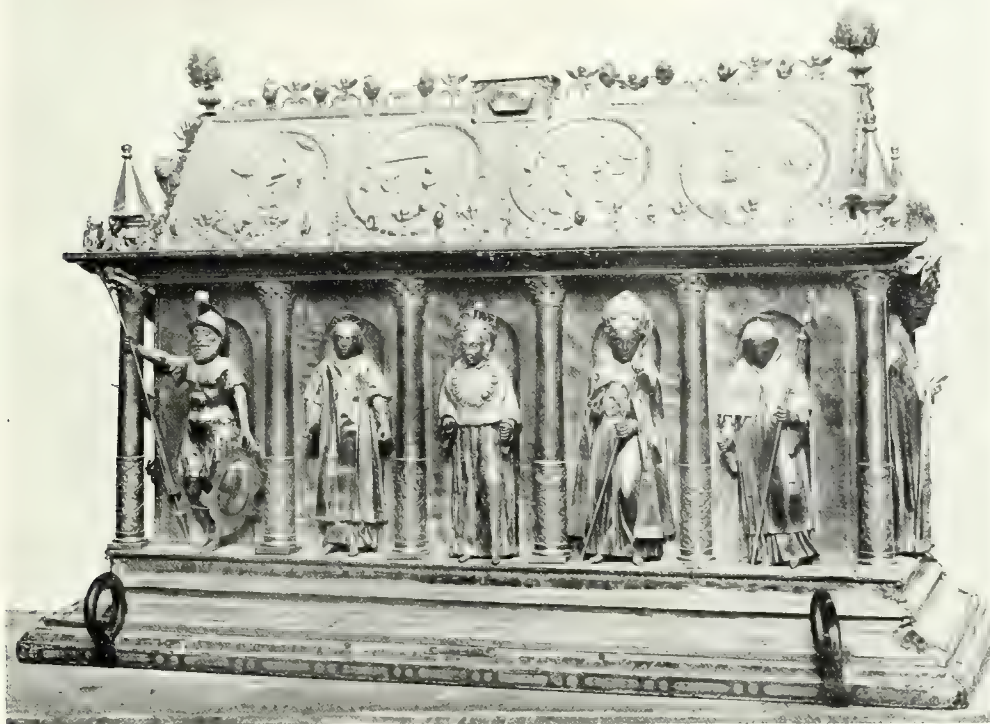
Abbiamo veduto che all'infuori dei casi di un diritto di uso pubblico, nessuna azione compete al Governo per la conservazione delle cose mobili di proprietà privata. Pure una via rimane aperta per assicurarne la conservazione, quella offerta dell'art. 7 della legge. Esso dà diritto allo Stato, alle Provincie, ai Comuni ed agli Enti riconosciuti che si propongano la conservazione delle cose d'arte, di espropriarle quando il proprietario non le conservi degnamente. Di questo istituto mi riservo di parlarvi più innanzi.

Passiamo ora ad esaminare quali sieno le norme che la legge prefigge per la conservazione di oggetti mobili spettanti ad Enti morali. Esse si trovano riassunte nell'art. 12 della legge, che prescrive che i detti oggetti non possono

essere demoliti, rimossi, modificati nè restaurati senza l'autorizzazione del Ministero della pubblica istruzione.

Con queste parole vengono data al Ministero, ed alle varie Autorità che sopra luogo lo rappresentano, le più late facoltà per vegliare alla conservazione degli oggetti d'antichità e d'arte pertinenti ad enti morali.

Ed in primo luogo con la parola *demolire* (che trattandosi di mobili può più propriamente mutarsi in quella *distruggere)* si vieta il vandalico attentato di chi, non sapendo discernere in un antico oggetto l'importanza che gli viene dal suo pregio d'arte, lo volesse distruggere, per togliersi un inutile ingombro, per sgravarsi dalle necessarie spese di conservazione.



Aosta — Reliquiario di S. Giocondo: faccia anteriore
(Dal Catalogo degli oggetti d'antichità e d'arte).

Questo caso sarà certo poco frequente, ma più facilmente potrà avvenire che l'Amministratore dell'Ente creda opportuno di far eseguire nell'opera d'arte lavori di modificazione o di restauro, senza ricorrere al parere ed all'ausilio di persone dell'arte. Quante volte è successo che inculti fabbricieri ritengano poco degno dell'altare un quadro dai colori sbiaditi e in qualche parte mancanti, e credano loro dovere affidare ad un ignorante pittore del luogo l'incarico di rimettere a nuovo il quadro? Quante volte abbiamo dovuto rimpiangere la perdita di preziosi paramenti, di arazzi antichi, affidati al restauro di persone non dell'arte? Sarà questo un geloso compito dei signori Ispettori. Non si tratta qui di vincere il malvolere dei possessori di oggetti d'arte, i quali anzi sono animati dal lodevole desiderio di conservarli, spendendovi anche denaro. Occorre solamente persuaderli che non a tutti è dato discernere in qual modo si possa conservare nn oggetto d'arte, quali siano i lavori che vi si possano eseguire senza timore che essi vengano ad annullare la sua stessa ragione di

essere, le traccie del Maestro che lo creò, dello stile cui questi informò il suo lavoro.

A me che da tanti anni faccio parte dell'Amministrazione delle Belle Arti risulta che fortunatamente questi casi vanno sempre facendosi meno frequenti, che dinnanzi alla bellezza di un'opera d'arte, la mano del possessore si arresta rispettosa, e viene chiesto il consiglio di chi è in grado di stabilire che cosa possa farsi a vantaggio di esso. Ad ogni modo non potrei mai abbastanza raccomandare ai signori Ispettori la massima vigilanza a questo riguardo; quando sappiano che si sta eseguendo qualche lavoro in un oggetto d'arte appartenente a chiese o ad altro ente morale, si accertino se dalla Sovrintendenza competente sia stato dato il permesso, e siano state dettate le norme del lavoro. In caso contrario invitino gli amministratori a sospendere immediatamente l'opera, e sollecitamente avvertano la Sovrintendenza.

La legge vieta ancora di *rimuovere* gli oggetti d'arte senza l'autorizzazione del Ministro. Questo divieto ha un doppio scopo. Il primo è assicurarsi che l'oggetto non venga alienato, giacchè molte volte alla remozione succede la scomparsa. Spesso un quadro, un calice antico viene tolto con un pretesto qualunque, magari di restauro o di miglior conservazione, dal luogo ove prima esisteva, ove studiosi e autorità sapevano trovarlo; più tardi si viene a conoscere che esso è stato alienato, e fors'anco asportato fuori d'Italia.

Ma la conservazione dell'oggetto al suo luogo ha anche una ragione d'ordine artistico. Ogni cosa d'arte si intona all'ambiente, al luogo in cui fin dalla sua origine o da lungo tempo è conservata. L'asportarla diminuisce l'importanza dell'opera d'arte in sè stessa e diminuisce quella dell'edificio da cui fu tolta e degli altri oggetti che vi stavano insieme.

Tutti questi divieti che vi sono venuto enumerando hanno nella legge la loro sanzione con penalità applicabili a chi non li rispetti. L'art. 31 infatti commina agli amministratori ed agli impiegati degli enti morali che abbiano violato il disposto dell'art. 12, abbiano cioè distrutta, modificata, restaurata, rimossa arbitrariamente una cosa d'arte, una multa dalle 500 alle 10,000 lire. A questa sanzione penale se ne aggiunge una civile, l'obbligo di pagare una indennità che equivalga al valore della cosa perduta o alla diminuzione del suo valore.

È opportuno si abbia ampia conoscenza di queste disposizioni penali. Quando il rispetto dell'arte non valga a fermare la mano del possessore, giovi a ciò almeno il timore di dover pagare una forte multa, commutabile anche in carcere, e di esporsi al pagamento di un'indennità che può giungere a somme ingentissime, avuto riguardo al grande valore pecuniario cui sono ora salite le opere d'arte.

Le disposizioni di legge che ho finora illustrate hanno un contenuto puramente proibitivo; in base ad esse l'amministratore dell'Ente morale deve astenersi da atti che in un modo o nell'altro possano nuocere alla conservazione dell'oggetto d'arte. Ma i suoi obblighi non si limitano al *non fare;* la legge provvede anche ad imporgli un'azione positiva a prò degli oggetti di pertinenza dell'Ente.

Infatti nell'art. 4 della legge è sancito l'obbligo per gli Enti morali, proprietari di cose d'arte, di sostenere le spese necessarie per la conservazione di esse. Non tutto si può aspettare dal Governo, il quale ha a sua disposizione

mezzi limitati, dei quali disporrà in via di sussidio, puramente facoltativo, a vantaggio degli oggetti di maggiore importanza e quando l'Ente non sia in grado di sostenere la spesa. Ma il primo chiamato a provvedere alla conservazione dell'oggetto è l'Ente proprietario. Il citato art. 4 nei suoi due ultimi capoversi dà appunto modo al Governo di obbligare gli Enti riluttanti a sostenere queste spese. Quindi, allorchè consti alla Sovrintendenza o all'Ispettore locale che un oggetto d'arte abbia bisogno di riparazioni, dovrà anzitutto aprire pratiche amichevoli con gli Amministratori affinchè stanzino i fondi necessari ad eseguire i lavori secondo il progetto che sarà compilato da persona competente. L'Amministrazione dell'Ente morale non vi si rifiuterà sapendo che la legge ve lo obbliga; solo potrà addurre le sue condizioni economiche, le quali non gli permettano di sostenere la spesa o rendano almeno necessario un aiuto da parte del Governo. Ed in questo caso, occorrerà fare ricerche per stabilire se questa eccezione risponda al vero stato delle cose, o sia un semplice pretesto. Se ciò risultasse, il Governo farà eseguire il lavoro, e costringerà nelle vie legali l'Ente a sopportare la spesa.

Ad ogni modo poi, astraendo dalla competenza della spesa, è nelle facoltà del Governo di provvedere ai lavori opportuni, anche se l'Amministrazione dell'Ente non lo ritenga necessario o, comunque, sia contraria all'esecuzione dei lavori.

Abbiamo visto più sopra che è proibito agli Amministratori degli Enti di mutare di loro arbitrio la collocazione degli oggetti d'arte ed abbiamo a tale proposito affermato che in genere gli oggetti stessi debbono essere conservati al loro luogo originario. Ma questa regola generale viene a soffrire una ben naturale eccezione nei casi in cui la stessa necessità di conservare l'opera d'arte ne imponga la remozione. Se, ad esempio, i tetti della chiesa o della sala in cui un quadro è conservato siano in cattive condizioni e lascino passare l'acqua, se nell'ambiente stesso ove è l'opera d'arte, o in altro immediatamente vicino sia un deposito di materie infiammabili, è evidente che occorre rimuovere questi pericoli, e ove ciò non fosse possibile, trasportare altrove l'oggetto. E di far questo, ampia facoltà è data al Governo dai due primi capoversi dell'articolo 4 della legge. Quando, ed in ciò utilissime, anzi necessarie, saranno le informazioni dei signori Ispettori, consti che l'integrità dell'oggetto d'arte è minacciata, che anche non si provvede convenientemente alla sua sicurezza, talchè esso può divenire facile preda dei ladri, può allora intervenire il Governo, e ordinare che l'oggetto sia messo al sicuro da ogni danno e da ogni pericolo, col trasportarlo in un pubblico Istituto. Tale provvedimento potrà prendersi di pieno accordo con l'Amministrazione dell'Ente, ma ove mancasse il suo consenso, può il Governo adottarlo di autorità. Normalmente, quando cioè non vi sia pericolo nell'indugio, sarà sentita la Giunta del Consiglio Superiore delle Antichità e Belle Arti; ma in casi di urgenza, il Ministero potrà procedere alla remozione dell'oggetto d'arte senza attendere questo parere. È inutile aggiungere che questa facoltà di procedere d'urgenza, potrà oltre che dal Ministero essere esercitata anche dalle Autorità locali e dagli Ispettori onorari, quando evidente sia il pericolo di un benchè minimo indugio.

Tutte queste facoltà che la legge dà al Governo, queste cure, questa vigilanza che essa impone ai pubblici ufficiali hanno lo scopo di conservare l'opera d'arte, ma non solo nel senso di assicurarne la materiale integrità, bensì anche di conservarla ai fini cui l'opera stessa è preordinata. A che varrebbero le leggi

che impediscono al malvolere ed all'ignoranza di togliere ad un oggetto le sue impronte di bellezza, o le particolarità di stile che servono a caratterizzare un secolo, una scuola, quando all'amatore del bello, allo studioso della storia dell'arte, non fosse assicurato il modo di ammirare e di studiare l'oggetto. Quindi è che il possessore di una cosa artistica di ragione pubblica, quali sono appunto quelli pertinenti ad Enti morali, non può negarne la visita a chi la richieda. Egli dell'opera d'arte è solamente custode, non proprietario, non ha diritto di godersela esclusivamente, ma ha invece l'obbligo, a lui derivante dallo stesso suo incarico di custode, di mostrarla al pubblico degli intenditori e degli studiosi.

Naturalmente non si potrà sempre pretendere che la cosa resti continuamente esposta al pubblico, specialmente quando si tratti di oggetto di grande valore e facile a trafugarsi, per il quale occorra quindi una accurata vigilanza. Ma con le debite cautele, in ore determinate, verso il pagamento anche di qualche regalìa a persona incaricata della materiale e immediata vigilanza sull'oggetto, gli amatori debbono essere ammessi a visitarlo ed a studiarlo. Pel mantenimento di questo diritto, il quale non discende chiaramente da alcuna disposizione della legge, ma ha la sua base nella appartenenza pubblica delle cose d'arte spettanti ad Enti morali, debbono accuratamente vegliare le Sovrintendenze e gli Ispettori onorari.

Passerò ora ad un rapido esame delle norme destinate a regolare ed a frenare il commercio delle opere d'arte. Anche qui abbiamo a distinguere gli oggetti di proprietà privata, da quelli appartenenti ad un Ente morale.

Per questi ultimi assai limitata è la facoltà di alienazione ed anzi la legge, al primo comma dell'articolo secondo, ne sanziona assolutamente l'inalienabilità, salvo l'eccezione contenuta nel secondo comma dell'articolo stesso. Se si permettesse all'Ente di vendere gli oggetti che gli appartengono, questi, passando in proprietà privata, verrebbero a perdere quegli speciali vincoli di soggezione, quelle garanzie di conservazione, di cui poc'anzi ho tenuto parola. Il temporaneo amministratore dell'Ente morale non può ritenersi autorizzato a privare, per suo capriccio, l'Ente di una proprietà, destinata a scopi permanenti di pubblica cultura e di pubblico godimento, quale è quella dell'opera d'arte.

Giustamente quindi la legge vieta l'alienazione di opere d'arte pertinenti ad Enti morali, qualunque ne sia l'importanza e la natura. Si tratta di una disposizione generale, senza alcuna eccezione, e sono quindi in essa compresi tanto i quadri che ornano un altare, tanto le statue di un Museo governativo e comunale, quanto gli antichi paramenti sacerdotali, i messali miniati, le antiche pergamene, i calici di una chiesa.

Noto qui, a proposito di chiese, che anche quando una di esse venisse ad essere chiusa al culto, gli oggetti d'arte che essa contiene, non per questo perderebbero il loro carattere di cosa pubblica, tanto che le leggi di soppressione delle corporazioni religiose, prevedendo il caso, dispongono che tali oggetti vengano devoluti a pubbliche raccolte della regione.

Abbiamo detto che la legge sancisce l'inalienabilità delle cose d'arte pertinenti ad enti morali. Vediamo quali siano le conseguenze di una vendita che l'amministratore dell'ente morale facesse di cose di tal genere. In primo luogo l'art. 29 dichiara nulla di pieno diritto la vendita stessa, talchè il compratore non verrebbe mai ad avere la proprietà della cosa, dovrebbe restituirla all'ente,

e solo avrebbe diritto ad un'azione contro l'amministratore per ottenere la rifusione della somma sborsata.

Se poi più non potesse l'Autorità raggiungere l'oggetto, perchè esso fosse stato esportato all'estero, o perchè ignoto ne fosse l'ultimo acquirente, non per questo verrebbe il trasgressore a essere esente dal sopportare le conseguenze della violazione di legge, giacchè l'art. 32 lo obbligherebbe a pagare un'indennità equivalente al valore della cosa, risarcendo così l'ente morale ed il pubblico, per quanto è ancor possibile, della perdita dell'oggetto d'arte. A queste



Aosta — Reliquiario di S. Orso: parte anteriore
(Dal Catalogo degli oggetti d'antichità e d'arte).

conseguenze di ordine civile della vendita illegale, altre se ne aggiungono in linea penale: l'articolo 30 commina anche all'amministratore una multa che da lire 200 può arrivare a 10.000 lire, ed è commutabile in carcere. L'art. 37 poi estende queste pene al compratore dell'oggetto d'arte quando egli sia a conoscenza del divieto di vendita che colpiva l'oggetto. Si noti a tal proposito che per certi oggetti d'arte riesce ben facile stabilire che il compratore non era ignaro del fatto che essi facevano parte del patrimonio di un ente morale. Parlo delle cose appartenenti a chiese, perchè per la stessa loro natura (quadri di altare, paramenti sacri, corali ecc.), per la qualità delle persone che li hanno in consegna e illegalmente ne trattano la vendita (sacerdoti, fabbricieri, sacrestani) chiaro risulta al compratore trattarsi di cose inalienabili. Nè è escluso che anche per oggetti di spettanza di altri enti si riesca a dimostrare che il compratore ne conosceva la provenienza, specialmente quando trattisi di cose di grande valore e generalmente note.

Nonostante la nullità della vendita e le non lievi pene comminate dalla legge, è pur d'uopo riconoscere che abbastanza frequenti sono i casi in cui queste indebite contrattazioni vengono condotte a termine. Ogni qualvolta il Ministro ne viene a conoscenza, non manca di denunciare il fatto all'Autorità giudiziaria e già si sono avute sentenze che condannano sacerdoti e amministratori di fabbricerie che hanno alienato oggetti d'arte delle chiese. Ciò non toglie che pur troppe volte il fatto sia rimasto impunito, e che nelle botteghe di antiquari si vedano a profusione oggetti che chiaramente appaiono provenire da luoghi di culto. Di grandissimo aiuto può essere l'opera degli Ispettori onorari nell'impedire e nel reprimere questa spogliazione; dimorando sul luogo, essi potranno aver notizia della comparsa di questi incettatori di cose d'arte, avvertire i preposti alle chiese della illegalità dell'atto che stanno per commettere, e ove non giungano in tempo ad impedire che la vendita segua, potranno almeno, constatata la sparizione dell'oggetto, avvertirne la Sovrintendenza, la quale, se pure non riuscirà a ritrovarlo, potrà almeno dare opera a che i colpevoli siano perseguiti, talchè la rigida applicazione della legge serva di esempio e di freno salutare.

Un solo temperamento ammette la legge al divieto di alienazione sancito dal primo comma dell'art. 2, permette cioè l'alienazione quando essa segua da un Ente morale ad un altro della stessa specie. Deve però intervenire il consenso del Ministero, e il conforme parere del Consiglio Superiore per le antichità e belle arti. Ministero e Consiglio, prima di dare l'autorizzazione, debbono constatare che il passaggio di proprietà non rechi danno all'oggetto d'arte, e non impedisca o renda più difficile il pubblico godimento di esso. Così non potrà, ad esempio, darsi l'autorizzazione alla alienazione di un quadro appartenente ad una pinacoteca comunale, aperta in modo continuo alla pubblica visita, quando esso debba passare ad ornare un palazzo pure di ragione pubblica, ma non sempre e facilmente visibile. Così pure non si potrà permettere ad una chiesa di alienare ad un'altra oggetti che siano intimamente legati allo stile ed alla storia dell'edificio; lo scindere questo complesso verrebbe a sminuire il valore dell'oggetto.

Fra gli oggetti d'arte e d'antichità spettanti ad Enti morali, specialissima importanza assumono quelli che, riuniti in collezioni, compongono le Pinacoteche ed i Musei comunali e provinciali. Moltissimi di questi Istituti conta il nostro Paese, ricordi dell'arte che in quasi tutte le sue regioni nacque e crebbe rigogliosa, aiutata dai fiorenti Municipi e dalle Corti doviziose. Queste raccolte, delle quali alcune gareggiano per importanza con gli Istituti governativi, costituiscono una peculiare caratteristica nostra, e specialmente offrono il modo di studiare, nelle sue origini e nel suo sviluppo, l'arte locale. Il Governo vede col massimo favore queste Raccolte locali; possedute da Municipi e da Provincie, non v'ha, fortunatamente, necessità di vigilare affinchè non si disperdano. Solo, v'ha luogo a temere che gli Enti proprietari, o per noncuranza, o per difetto di mezzi, lascino deperire gli oggetti d'arte, o per mancata vigilanza li espongano a pericoli di furto.

Bisognerà vegliare a che ciò non succeda. Il Ministero è pronto, per quanto glielo permettono i limitati fondi di cui dispone, ad aiutare gli Enti locali, nella conservazione di queste Collezioni. E se, come spera, questi fondi saranno aumentati, il Ministero vedrà di aiutare i Municipi, non solo nella conservazione

di esse, ma anche nell'incremento, poichè moltissime opere d'arte che sarebbero fuor di luogo in un Istituto governativo, trovano invece degna collocazione e altissimo significato in Raccolte locali.

Assai meno restrittive delle norme vigenti per gli oggetti di spettanza di Enti morali sono quelle che riguardano il commercio delle cose di proprietà privata. Parlo ora solamente del commercio all'interno, riservandomi di trattare poi dell'esportazione all'estero.

Abbiamo visto che per i primi le norme proibitive e restrittive sono assolutamente generali, riguardano cioè qualunque oggetto, senza distinzione di maggiore o minore importanza.

Al contrario, per gli oggetti di proprietà privata, non basta che essi rientrino nella generale dizione dell'articolo 1°; occorre ancora, a mente dell'art. 5, che l'Autorità abbia notificato al proprietario o al detentore che l'oggetto ha un'importante interesse.

Vediamo anzitutto quali siano le forme ed i modi della notificazione.

L'art. 5 della legge non prescrive queste modalità, lasciando tale compito al regolamento da emanarsi per l'esecuzione della legge. Era però prevedibile che la pubblicazione del regolamento non avrebbe potuto seguire abbastanza presto e quindi, per non rendere inapplicabili le norme concernenti il commercio degli oggetti di proprietà privata, l'articolo 29 dispone che abbiano vigore le notificazioni fatte secondo la legge del 12 giugno 1902, n. 185 e il relativo regolamento 17 luglio 1904, n. 431.

Credo inutile soffermarmi a parlare dei modi in cui, secondo tali disposizioni, seguono le notifiche, perchè ritengo imminente la pubblicazione del regolamento per l'esecuzione della legge del 1909, e non è quindi il caso di parlare di norme che fra poco non saranno più in vigore. Vediamo piuttosto in qual modo dovranno seguire le notificazioni secondo il regolamento di prossima pubblicazione.

L'argomento verrà regolato da un complesso di norme contenute nella Sezione I del secondo Capo del primo titolo del regolamento.

Quali sono le Autorità cui spetta fare la notifica? In via normale, tale compito spetta al Ministero ed alle Sovrintendenze. Sarà questo il caso generale: quando queste autorità vengano a conoscenza dell'esistenza di un oggetto d'arte che abbia un notevole interesse, provvederanno alla notifica. E dell'esistenza di tali oggetti Ministero e Sovrintendenze avranno notizia da cataloghi, da pubblicazioni, da volonterose comunicazioni che loro facciano i proprietari desiderosi di non sottrarre i loro oggetti alla tutela della legge. Ma fonte importantissima saranno le informazioni che ai predetti Uffici potranno venire dai conoscitori, dai cultori dell'arte, e precipuamente degli Ispettori onorari. Non si potrà mai abbastanza raccomandare a questi benemeriti di aiutare, con le loro indicazioni, il Ministero e le Sovrintendenze a compiere queste notificazioni. Pensino che senza di esse l'Amministrazione rimane completamente disarmata contro la dispersione di questo prezioso patrimonio, che pur essendo per un lato, il valore venale, di proprietà privata, è per un altro, quello artistico, di ragione pubblica.

Può a volte succedere che di un oggetto importante solo si venga ad avere notizia quando sta per avvenire un trapasso di proprietà o di consegna. Non tutelato dalla notifica, esso passerebbe in mano di terzi, senza che l'Ammini-

strazione sappia chi sia il nuovo acquisitore, e così, nel momento stesso che si dovrebbe avvertire la Sovrintendenza di procedere alla notificazione, essa più non potrebbe aver luogo, perchè non si conoscerebbe il nuovo proprietario. A questo caso provvede il regolamento col dar facoltà ai pubblici ufficiali che risiedono sul posto di provvedere direttamente, in casi d'urgenza, alla notificazione. Fra questi pubblici ufficiali, quelli cui più spesso potrà presentarsi il caso di provvedere a notifiche di urgenza, sono gli Ispettori onorari.

Quanto alle forme della notifica, potremo distinguerle in forme ordinarie e forme straordinarie. Le prime consistono in una lettera raccomandata con ricevuta di ritorno, mandata dal Ministero o dalla Sovrintendenza al proprietario od al possessore dell'oggetto, ovvero in un atto di diffida intimato ai medesimi per mezzo di messo comunale, nel modo stabilito per le citazioni dal codice di procedura civile. Non starò qui a ripetere quali siano queste norme; solo ricorderò che esse prevedono il caso di irreperibilità della persona cui la notificazione debba farsi, e indicano il modo legale di provvedervi egualmente.

Ma nei casi di urgenza cui già più sopra ho accennato, non è possibile che le notificazioni seguano in questa forma, ed è quindi ammessa una forma straordinaria, quella della notificazione verbale fatta da uno qualunque dei pubblici ufficiali, che in via principale, come gli Ispettori onorari, o in via sussidiaria, come Prefetti, Sindaci, ecc., coadiuvano il Ministero della pubblica istruzione nel suo compito di tutela sulle cose d'arte. Basterà, in questi casi d'urgenza, che uno di tali pubblici ufficiali, venuto a conoscenza dell'esistenza di un oggetto d'arte, riconosciuto l'imminente pericolo di sottrazione o trafugamento, dichiari verbalmente al detentore di esso, sia questi o no il proprietario, che l'Amministrazione lo ritiene di importante interesse. Di questa dichiarazione egli stenderà processo verbale, invitando il possessore dell'oggetto a firmarlo, e se questi vi si rifiutasse, egli ne farà menzione nel processo verbale. Questo documento sarà tosto inviato alla Sovrintendenza con una relazione in cui si darà notizia dell'oggetto, delle ragioni che lo fanno ritenere di importante interesse, delle circostanze per cui si ritenne imminente il pericolo di trafugamento.

Dal giorno dell'emanazione della legge fino ad ora il Ministero e le Sovrintendenze hanno provveduto a molte notifiche, e il nuovo regolamento espressamente sancisce che esse continueranno ad aver vigore anche dopo la sua pubblicazione.

Si presenta ora una questione giuridica di non piccolo momento. La dichiarazione di importante interesse è lasciata completamente a discrezione dell'Autorità, o ha il privato il diritto di conoscere le ragioni per cui all'opera d'arte di sua proprietà si attribuisce tale carattere, ed ha qualche diritto di ricorrere contro tale decisione?

Si potrebbe con fondamento sostenere che la dichiarazione dell'importante interesse sia dal legislatore lasciata alla assoluta discrezione dell'Autorità. Infatti l'art. 5 fa discendere i vincoli di cui in esso è parola, non dal fatto che l'oggetto *sia di importante interesse*, ma dal fatto che l'Autorità abbia *notificato* al proprietario l'importante interesse. E la legge non prescrive alcuna procedura per riconoscere questo importante interesse, non rende obbligatorio di sentire il parere di alcun Corpo o Consiglio, nè di spiegare in contraddittorio al proprietario quali siano le ragioni che fanno ritenere importante l'oggetto. Si rimandano al regolamento le norme non per il *riconoscimento* del pregio, ma per la *notifica* di tale riconoscimento.

Nè per ciò dovrebbe ritenersi che un troppo lato potere sia lasciato all'Autorità. Dal riconoscimento dell'importante interesse non discendono vere limi-



Giovanni Pisano, *Pisa* — La Vergine col Bambino
(Dal Catalogo degli oggetti d'antichità e d'arte).

tazioni al diritto di proprietà, perchè il proprietario continua a godere della sua cosa, e può anche disporne liberamente col solo obbligo di preferire il Governo a qualsiasi altro acquirente, e di avvertirlo della traslazione di pro-

prietà o di possesso, affinchè possa seguirsi l'oggetto presso il cessionario. Si può dunque dire che, salvo il diritto di prelazione (di cui poco può importare al proprietario, perchè lo stesso deve essere per lui ricevere il prezzo da un privato o dal Governo) la notifica di importante interesse altro non è che un avvertimento dato dal Governo dell'importanza che, *a suo giudizio*, ha l'oggetto d'arte, e una diffida a informarlo dei trapassi di proprietà in modo che esso possa sempre conoscere ove l'oggetto si trova per continuare ad esercitare su esso una vigilanza. Direi dunque che la notizia è un semplice provvedimento di polizia, che l'Autorità può prendere a suo beneplacito, e che come non si taccia d'arbitrio la pretesa che il Governo ha di conoscere, per mezzo dell'anagrafe, il domicilio di ciascun cittadino, sia anche il più intemerato, così non si può ritenere per nulla eccessivo che esso voglia sapere dove si trovino gli oggetti d'arte, che sia pure per errato giudizio, ritiene importanti.

Concludendo quindi, potrebbe sostenersi che il riconoscimento dell'importante interesse vien fatto dall'Autorità, senza contraddittorio del privato, e che non spetti a questo alcun diritto di ricorrere contro l'avvenuto riconoscimento.

Si è tuttavia considerato che la notificazione, pur non arrecando una vera limitazione al diritto di proprietà, arreca certamente noie e disturbi al proprietario. Si è riconosciuto che affinchè il proprietario si sottoponga volonterosamente a queste noie, è opportuno che anche egli sia intimamente convinto che esse gli sono inflitte per un pubblico interesse, e che non derivano dal giudizio di una persona singola, giudizio che può anche essere errato.

Queste ragioni di opportunità hanno consigliato l'Amministrazione ad introdurre nel Regolamento il diritto a reclamare contro la notificazione. Il reclamo è giudicato inappellabilmente dalla Sezione competente del Consiglio Superiore delle Antichità e Belle Arti. Quando sia intervenuto il giudizio di questo Consiglio, composto delle persone più competenti in materia di archeologia e di storia dell'arte, il proprietario dell'oggetto sarà convinto che questo ha veramente un notevole interesse, e che giustamente l'Amministrazione si preoccupa delle sue sorti.

È ben naturale che finquando il reclamo non sia stato accolto o respinto, la notificazione conservi i suoi effetti, perchè altrimenti sarebbe facile al proprietario, con la presentazione di un reclamo, sciogliersi da ogni vincolo, e l'oggetto passerebbe così in mano di terze persone, presso cui l'Amministrazione non avrebbe più modo di raggiungerlo e di esercitare su di esso la dovuta tutela.

Sarà cura del Ministero e delle Sovrintendenze competenti tenere un preciso notamento degli oggetti per cui è avvenuta la notificazione, e che sono, in forza di essa, sottoposti alla sua vigilanza.

Per gli oggetti mobili, le conseguenze giuridiche della notificazione sono:

1° l'obbligo di denunciare al Ministero qualsiasi passaggio di proprietà o di possesso (art. 5 della legge);

2° il diritto di prelazione da parte del Governo (art. 6);

3° il diritto di espropriazione (art. 7).

L'obbligo di denunciare i passaggi di proprietà e di possesso ha per fine di non far perdere all'Autorità le tracce dell'oggetto che, mediante la notificazione, essa ha dimostrato di ritenere di importante interesse. Senza questo

obbligo nessuna garanzia potrebbe avere il Governo contro il trafugamento o l'esportazione all'estero dell'oggetto; il proprietario potrebbe affermare di averlo venduto a persona sconosciuta o irreperibile, e ad ogni modo successivi passaggi di proprietà farebbero in breve tempo perdere ogni traccia dell'oggetto.

Ma a questi pericoli mette un sicuro riparo l'art. 5 della legge. Il proprietario ed anche il semplice detentore di un oggetto notificato non può trasmetterne la proprietà o dimetterne il possesso senza farne denuncia al Ministero della Pubblica Istruzione.

Nè ciò sarebbe sufficiente, perchè, se alla denuncia potesse seguire immediatamente la consegna al nuovo proprietario, questi, non ancora edotto legalmente del notevole interesse dell'oggetto, se ne potrebbe a sua volta disfare senza darne notizia all'Autorità, e così questa più non saprebbe ove trovarlo. Opportunamente quindi il capoverso dell'art. 6 dispone che l'oggetto non possa consegnarsi al nuovo acquirente che trascorsi due mesi (o quattro, come appresso vedremo) dalla denuncia di vendita. Per tal modo il Governo ha tempo di fare la necessaria notifica al nuovo acquirente.

Dalla denuncia di vendita viene al Governo un diritto di prelazione sull'oggetto d'arte; esso cioè può sostituirsi al compratore sborsando il prezzo convenuto e facendo suo l'oggetto. Questa facoltà riconosciuta al Governo non può certamente essere ritenuta come lesiva dei diritti di proprietà. Quando un cittadino abbia deciso di disfarsi, verso un determinato prezzo, di un oggetto d'arte, poco potrà importargli se questo gli viene sborsato dall'uno piuttosto che da un altro. Anzi sarà tutto a suo vantaggio se l'oggetto verrà acquistato dal Governo, perchè egli, pur ricavandone l'intera somma sperata



Pisa, Ostensorio d'argento ad uso di reliquiario.
(Dal Catalogo degli oggetti d'antichità e d'arte).

continuerà a godere dell'oggetto, non più come privato proprietario, ma quale faciente parte dell'universalità dei cittadini.

Per non lasciare indefinitamente sospesi gli interessi ed i diritti dei contraenti, l'art. 6 pone un termine all'esercizio di questo diritto di prelazione. Il Governo deve, in casi normali, dichiarare di sostituirsi al compratore entro due mesi dalla denuncia. Può a volte succedere che esso, pur riconoscendo la convenienza di esercitare il diritto di prelazione, ne sia impedito dalla deficienza dei fondi iscritti in bilancio. Ed allora, per dar tempo al Governo di procurarsi questi fondi, la legge gli concede di prorogare il termine suddetto dai due ai quattro mesi.

Le conseguenze della violazione degli obblighi sanciti agli art, 5 e 6, e cioè dalla mancata denuncia di vendita, o della consegna dell'oggetto, effettuata prima che siano trascorsi i due o i quattro mesi, sono penali e civili. Penalmente, il trasgressore è punito, a norma dell'art. 31 con una multa da 500 a 10,000 lire. Più gravi ancora possono essere, almeno nei riguardi pecuniari, le conseguenze civili di questa violazione di legge. Se, per effetto di essa, il Governo non è più in grado di rintracciare l'oggetto e di vincolarlo con una notificazione al nuovo acquirente, o se viene ad aversi la prova che l'oggetto, uscito dai confini dello Stato, è stato sottratto al patrimonio artistico della Nazione, colui che ha proceduto a questa vendita, a questa consegna illegale, dovrà, a norma dell'art. 32 sborsare una somma equivalente al valore dell'oggetto. Questo indennizzo (è bene notarlo) viene — al pari degli altri previsti dalla legge — riversato al fondo di cui il Ministero dispone per acquisti di opere d'antichità e d'arte, e per tal modo, se col suo illegale procedere, il privato ha danneggiato la generalità dei cittadini, questi ne saranno compensati in quanto che il Governo potrà con l'indennità riscossa acquistare altri oggetti da offrire allo studio ed all'ammirazione del pubblico.

Analogo al diritto di prelazione sugli oggetti d'antichità e d'arte, è quello di espropriazione. Solamente, nel primo caso si ha nel privato la libera determinazione a vendere; all'incontro, nel caso di espropriazione, questa volontà di vendere non esiste, e la vendita diviene coattiva. Sarebbe qui fuori di luogo illustrare il principio di diritto per cui il Governo può, per un interesse generale, approriarsi delle cose dei privati, indennizzando il proprietario col corrispondergli il giusto prezzo della cosa. Questo principio ha trovato la sua pratica applicazione nelle legislazioni di tutti i paesi civili. La nostra legge del 25 giugno 1865 sulla espropriazione per causa di pubblica utilità limitava il diritto di espropriazione ai beni immobili; fino da allora i giuristi che prepararono quella legge riconobbero la convenienza che il diritto di espropriazione fosse sancito anche per gli oggetti mobili aventi pregio d'arte o d'antichità. Ma essi ritennero allora opportuno che questo principio giuridico fosse contenuto in altra legge speciale, quella sulle cose d'arte. Ed a ciò ha appunto provveduto l'articolo 7 della nostra legge.

Il diritto di espropriare gli oggetti d'arte spetta, a norma di detto articolo, oltre che allo Stato, alle Provincie ed ai Comuni, anche a quegli Enti morali che abbiano per scopo la conservazione di simili oggetti ai fini della cultura e del godimento pubblico. In questa disposizione di legge è implicito un augurio e un desiderio: che quell'amore delle cose belle che spinge molti cittadini a segnalare al Governo i pericoli che esse corrono, a chiedere l'inter-

vento dell'Autorità per assicurarne la conservazione, prenda una forma più efficace e più positiva, la costituzione di Enti che raccolgano fondi per la tutela di queste opere d'arte. Non tutto si deve chiedere al Governo, non tutto si deve attendere dai fondi, ahimè troppo ristretti, che il Parlamento mette a sua disposizione.

Come i privati, con lodevole amore del pubblico bene, si quotano per edificare un ospedale, una scuola, per allargare una via od abbellire una piazza, così si uniscano per salvare dal deperimento e per assicurare al pubblico godimento le cose d'arte.

Perchè gli oggetti d'arte possano essere espropriati, vuole la legge che si tratti di cose notificate secondo le norme di cui più sopra ci siamo intrattenuti, ed ancora che esse presentino pericolo di deterioramento, e il proprietario non provveda ai necessari restauri entro il termine assegnatogli dal Ministero. Questa seconda condizione a me pare invero eccessiva, perchè ammesso come indiscutibile il principio che la pubblica utilità dà diritto a spogliare de' suoi beni il privato verso un congruo indennizzo, dovrebbe permettersi sempre l'espropriazione di un oggetto d'arte, anche quando il proprietario lo conservi degnamente. Infatti è certo utile al pubblico che una cosa d'arte, tenuta celata o non sempre ed a tutti visibile, divenga di pubblica ragione, e possa essere da tutti studiata e visitata.

Importantissime fra tutte le disposizioni della legge di cui ci occupiamo, sono quelle che riguardano la esportazione delle opere d'antichità e d'arte.

Non è il caso che io mi dilunghi a dimostrare il danno che la Nazione risente quando da' suoi confini esce un oggetto che interessa la sua arte e la sua storia. È insieme un danno morale per la sminuita sua bellezza, ed un danno economico, perchè se si lasciassero emigrare all'estero tutti o gran parte dei nostri capilavori, cesserebbe o diminuirebbe quell'affluire di forestieri che qui convengono ad ammirare la nostra arte e che non piccolo utile arrecano al nostro commercio. Tutti ci sentiamo offesi in un nostro interesse e in un nostro diritto, quando sappiamo che un oggetto d'arte è uscito d'Italia per arricchire una collezione straniera. Questo sentimento, questa impressione dimostra che non è una vana frase destituita di contenuto giuridico l'espressione di « patrimonio artistico nazionale ». È un vero patrimonio comune a tutta la Nazione, e che il Governo deve strenuamente difendere. Purtroppo molti e molti sono i capilavori che nei passati tempi sono usciti d'Italia, e chi visiti le principali città straniere, troverà le loro gallerie, i loro musei ricchi di opere d'arte italiana, frutto a volte di prede di guerra, a volte di deplorevoli contrattazioni o anche di trafugamenti.

E perdura l'insaziabile ricerca delle nostre opere d'arte da parte degli stranieri, tantochè se con opportuni freni non cercasse il legislatore di impedire questo commercio, vi sarebbe a temere che, dinnanzi alle mirabolanti offerte di Stati e di cittadini esteri, il nostro Paese possa in tempo non lontano venire a perdere il primo de' suoi vanti, quello di essere la patria dell'Arte.

Esaminiamo le norme all'uopo sancite nella nostra legge.

Innanzi tutto è assolutamente esclusa l'esportazione di opere d'arte appartenenti ad Enti morali. Esse, già abbiamo visto, sono, di regola, inalienabili e financo inamovibili, e se per eccezione, su conforme parere del Consiglio Superiore delle Antichità e belle arti, esse potranno alienarsi ad altro Ente, tale permesso non verrebbe mai dato per una vendita all'estero, tanto più che la

legge stessa pone per condizione al permesso della vendita che non sia menomato il pubblico godimento dell'opera d'arte.

Quindi l'esportabilità degli oggetti d'arte, con tutte le limitazioni prescritte dalla legge, è solo ammessa per quelli di proprietà privata, e, ben inteso, per quelli di assoluta ed esclusiva proprietà privata, sui quali cioè non esistono diritti di pubblico godimento.

Il privato, proprietario o possessore di cose d'arte o d'antichità deve, quando intenda esportarle, chiederne licenza a speciali Uffici, i quali appunto si chiamano Uffici di esportazione delle cose d'antichità e d'arte (art. 8, secondo comma).

Su questa disposizione dobbiamo fare alcune osservazioni.

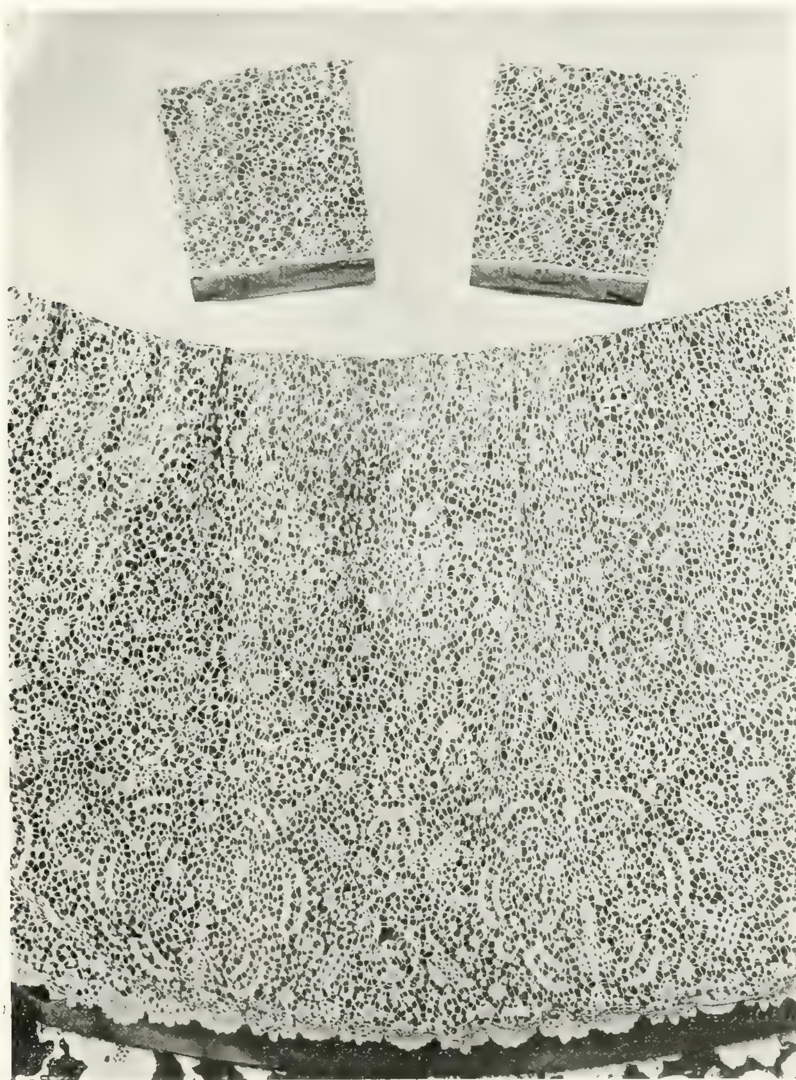
In primo luogo noto che da alcuno erroneamente si crede che le norme della legge riguardino il solo caso di *vendita* all'estero, e che se, ad esempio, un cittadino trasferisce la sua dimora all'estero, egli abbia diritto di portare con sè le cose d'arte di sua proprietà, senza sottostare all'obbligo di ottenere la licenza e alle altre norme prescritte dalla legge. Così non è, giacchè la legge non si preoccupa del fatto della vendita, ma del fatto dell'esportazione, ed a questa pone limiti ed eccezioni, senza distinguere se essa segua o non per un'avvenuta o contrattata alienazione.

In secondo luogo devesi tener presente il riferimento che la citata disposizione fa all'art. 1° della legge. Essa quindi riguarda qualsiasi oggetto d'antichità o d'arte, senza riguardo alla maggiore o minore importanza. È sufficiente che esso rientri nella generale categoria definita dall'art. 1° della legge, abbia cioè un interesse storico, archeologico, paletnologico o artistico, perchè l'esportazione non possa compiersene senza che esso sia stato presentato all'Ufficio di esportazione.

E da ultimo osservo, che non solo le cose che rientrano in questa categoria debbono essere presentate ad un Ufficio di esportazione, ma anche quelle che hanno con esse qualche analogia o simiglianza, tantochè da un profano possano essere scambiate per cose d'arte o d'anticità. Ciò è nell'interesse stesso del proprietario, perchè la vigilanza sull'esportazione è commessa agli agenti doganali, e questi non hanno competenza a discernere le cose che hanno veramente interesse d'arte e di storia (e sono quindi soggette a licenza di esportazione) da quelle che tale interesse non hanno, essendo solo prodotti industriali di imitazione, oppure sono oggetti d'arte contemporanea, non sottoposte alle norme della legge. Per evitare quindi che questi oggetti, giunti al confine, vengano dagli agenti doganali scambiati per vere cose d'antichità e d'arte, occorre che un ufficio competente dichiari non trattarsi di cose di tal genere. Ciò vien fatto col rilasciare uno speciale documento che chiamasi *nulla osta all'esportazione*. Per facilitare il commercio, al rilascio di questi *nulla osta* sono abilitati, oltre agli Uffici di esportazione, anche altri speciali uffici e persone. A questa funzione, certamente importante, perchè si tratta di decidere se un oggetto entri o no nella categoria delle cose d'antichità e d'arte, e sia quindi soggetto a licenza o divieto di esportazione, a tassa, a diritto di acquisto, potranno anche essere chiamati gli Ispettori onorari. Attualmente questi Uffici speciali sono designati dal Regio Decreto 29 dicembre 1904, n. 724.

Presentando all'Ufficio di esportazione un oggetto che abbia interesse di storia o di arte, l'esportatore deve dichiararne il valore. Questa dichiarazione ha un doppio scopo, l'uno riguarda la determinazione della tassa, di cui parle-

remo più tardi, l'altro è relativo all'esercizio del diritto di acquisto. Tale diritto è sancito dal primo capoverso dell'art. 9: il Governo, anzichè permettere che un oggetto emigri all'estero, ha facoltà di acquistarlo per quel prezzo che lo stesso proprietario gli attribuisce.



Pisa, Trina di un camice.
(Dal Catalogo degli oggetti d'antichità e d'arte).

Si noti che col dare al Governo questo diritto, si ottiene anche lo scopo pratico che le dichiarazioni di valore necessarie alla determinazione della tassa siano giuste, perchè il proprietario non indicherà un valore inferiore al vero, per timore che l'oggetto gli venga acquistato dal Governo. Così si rende più facile la determinazione della tassa, e si evitano, in moltissimi casi, le non facili controversie sulla stima dell'oggetto.

Non occorre avvertire che il diritto di acquisto esiste su tutte le cose che abbiano interesse storico od artistico, sia grande o piccolo questo interesse, e che il diritto stesso può esercitarsi in qualunque caso di esportazione, anche se non si tratti di vendita. — Qualche volta l'esportatore cui il Governo ha

dichiarato la sua intenzione di esercitare il diritto di acquisto, ha sollevato la pretesa di riavere l'oggetto, dichiarando di non aver più intenzione di esportarlo. Questa pretesa è assolutamente inammissibile, perchè la presentazione di un oggetto per l'esportazione, equivale, a mente dell'art. 9 della legge, a un'offerta in vendita pel prezzo denunciato, e quando il Governo ha dal canto suo dichiarato di voler acquistare a quel prezzo, si ha un contratto perfetto che una delle due parti non ha il diritto di sciogliere. Altrimenti si offrirebbe troppo facile via al proprietario di tentare di esportare un oggetto pagando una tassa inferiore alla giusta; egli denuncierebbe un basso valore con la speranza che il Governo non eserciti il diritto di acquisto, e se all'incontro questo dichiarasse di voler acquistare, egli ritirerebbe l'oggetto.

La proposta di esercitare il diritto di acquisto viene fatta dall'Ufficio di esportazione al Ministero, il quale ha, ordinariamente, due mesi di tempo per decidere. Il termine decorre dal giorno della presentazione dell'oggetto all'Ufficio. Quando al Ministero difettino i mezzi per procedere all'acquisto, esso potrà prorogare il termine fino a quattro mesi, per aver tempo di procurarseli.

Quando l'Ufficio di esportazione non creda opportuno di proporre l'esercizio del diritto di acquisto, o la proposta che esso abbia fatta non venga accolta dal Ministero, dovrà l'Ufficio proporsi un altro quesito, se cioè si debba o non si debba concedere la licenza di esportazione. In questo suo giudizio l'Ufficio deve aver presente la disposizione dell'art. 8 della legge, primo comma, secondo la quale è vietata l'esportazione dal Regno delle cose che abbiano interesse storico, archeologico o artistico tale che la loro esportazione costituisca un danno grave per la storia, l'archeologia o l'arte. — Dire che cosa s'intenda per danno grave, non è possibile. È questo un apprezzamento puramente personale che la legge lascia alla responsabilità collegiale dei tre funzionari che compongono l'ufficio.

Di non piccolo momento è questa responsabilità, poichè dall'una parte l'eccedere in severità, pronunciando il divieto di esportazione di oggetti non di primaria importanza viene ad arrecare un gravissimo danno economico al proprietario, non giustificato da esigenze di pubblico interesse, dall'altro lato questo pubblico interesse può essere offeso da troppa larghezza nel concedere la licenza.

Opportunamente quindi la legge permette agli uffici di esportazione di astenersi dall'emettere un giudizio definitivo nel caso che essi siano dubbiosi nel ritenere che l'esportazione possa o no costituire un danno grave per la Nazione. Il giudizio viene, in tal caso, emesso dal Consiglio Superiore di Antichità e Belle Arti.

E opportunamente anche la legge permette all'esportatore di ricorrere contro il divieto di esportazione pronunziato dall'Ufficio. Il ricorso viene giudicato dal Consiglio predetto.

Che cosa succede degli oggetti che, presentati ad un ufficio di esportazione sono da questo, o in grado d'appello, dal Consiglio superiore, ritenuti tali da non potersene permettere il trasporto fuori dei confini dello Stato? La disposizione di legge che riguarda questi oggetti, trovasi confusa con altre disposizioni, veramente superflue, introdotte nella seconda parte dell'art. 9. Dico veramente superflue, perchè còmpito di una legge è statuire, non dare norme di

pura opportunità, come fa appunto nella massima parte il secondo comma dell'art. 9. Esso dice che, quando un oggetto sia ritenuto inesportabile, e il Governo voglia acquistarlo (ben s'intende non al prezzo dichiarato, che allora si applica la prima parte dell'art. 9, ma ad un prezzo inferiore) e la sua offerta non sia accettata, esso ha *facoltd*, col *consenso* del proprietario, di fare stimare l'oggetto da apposita Commissione peritale. Continua l'articolo dicendo che quando il prezzo determinato dalla Commissione non sia accettato dalle parti, ovvero quando l'esportatore non acconsenta di addivenire al giudizio dei periti o *comunque il Governo non acquisti la cosa*, essa verrà restituita al proprietario col vincolo di non esportarla e di mantenerla secondo le norme stabilite dalla legge e dal relativo regolamento. A me pare manifesta l'inutilità di tutta la prima parte di questa disposizione; non occorreva una legge per dar *facoltà* al Governo di *accordarsi* con l'esportatore per la nomina di una Commissione peritale, il cui giudizio non è poi nemmeno obbligatorio per le parti. Il legislatore ha voluto additare all'Amministrazione un modo di venire ad un'intesa col proprietario in caso che di un oggetto giudicato inesportabile, essa non ritenga conveniente farsi acquisitrice al prezzo denunciato, ma non possiamo esimerci dal dichiarare che non è questo il cómpito di una legge e che ciò che in una legge è superfluo, nuoce, perchè ne rende più ardua l'interpretazione.

Ad ogni modo (rientriamo nell'esame oggettivo dell'articolo) esso, dopo aver suggerito questo mezzo d'intesa, dichiara che, ove esso non riesca, o *comunque il Governo non acquisti* la cosa, essa debba restituirsi al proprietario con speciali vincoli.

Qui abbiamo una vera norma legislativa che risponde alla domanda che ci siamo posta più sopra, quale sia cioè la sorte degli oggetti dichiarati definitivamente inesportabili.

Essi dunque debbono, a norma delle ultime parole del secondo comma dell'art. 9, essere restituiti al proprietario col vincolo di non esportarli e di mantenerli secondo le norme stabilite dalla legge e dal relativo regolamento.

L'oggetto deve essere restituito non all'esportatore (il quale è per lo più un semplice mandatario, incaricato delle sole operazioni relative all'esportazione) ma al vero proprietario, l'unica persona in confronto della quale si possano imporre i vincoli nascenti dalle speciali condizioni dell'oggetto. Questi vincoli non sono specialmente dichiarati dalla legge, la quale ne delega il compito al regolamento.

Il regolamento — di prossima attuazione — statuirà che al proprietario dell'oggetto dichiarato inesportabile spetti l'obbligo:

a) di non trasferirlo all'estero;

b) di tenerlo sottoposto alle norme degli art. 5, 6, 7 e 13 della legge e delle corrispondenti disposizioni del Regolamento;

c) di non trasportare l'oggetto da un luogo all'altro del Regno senza preavviso di dieci giorni e con diritto alla Sovrintendenza di assistere alle operazioni di trasporto;

d) di provvedere ai necessari restauri.

Abbiamo qui dunque una speciale categoria di oggetti di proprietà privata, per la conservazione dei quali lo Stato ha facoltà più late di quelle che abbiamo visto in genere spettargli.

Il regolamento ancora dispone che, a richiesta del proprietario, il Governo dovrà provvedere alla custodia dell'oggetto, tenendolo in un istituto governativo.

Abbiamo visto che l'Ufficio di esportazione può proporre l'esercizio del diritto di acquisto; può salvo ricorso al Consiglio superiore delle Antichità e Belle Arti, pronunciare il veto di esportazione.

Ove l'Ufficio non creda di valersi di una di queste facoltà, o il Ministero non abbia accolto la proposta d'acquisto, ovvero il Consiglio Superiore abbia annullato il veto d'esportazione, l'Ufficio emette la licenza di esportazione, liquidando la tassa da pagarsi. La tassa è *ad valorem*, si commisura cioè al valore dell'oggetto da esportarsi, non però con rapporto meramente proporzionale, sibbene con rapporto progressivo.

Le ragioni che persuase il legislatore (sia quello della legge del 1902, sia quello della attuale) a imporre sull'esportazione degli oggetti d'arte una tassa progressiva si possono riassumere in questa: che il danno che la Nazione risente dall'esportazione di un oggetto di arte cresce a dismisura di mano in mano che l'oggetto è di maggior importanza. Il pagamento della tassa è appunto destinato a compensare questo danno; di qui la sua progressività.

Quanto al modo di stabilire il valore dell'oggetto, il primo elemento è fornito dall'esportatore stesso con la dichiarazione del valore dell'oggetto che egli deve fare all'atto di presentarlo per l'esportazione.

Se la dichiarazione appare equa (e tale sarà nella massima parte dei casi per evitare che il Governo eserciti a vil prezzo il suo diritto d'acquisto) essa viene accettata dall'Ufficio; in caso contrario l'Ufficio fa una stima per proprio conto. Se questa non viene accettata, decide, inappellabilmente, una Commissione composta per metà dell'esportatore e per metà dal Governo; in caso di parità di voti, la decisione inappellabile spetta ad un arbitro nominato d'accordo, e, in difetto d'accordo, dal primo presidente della Corte d'Appello.

Criterio di stima, è secondo la legge, il valore che l'oggetto avrebbe all'interno del Regno, e non saprei veramente plaudire a questa disposizione; la tassa si paga dall'esportatore per dare all'oggetto quel maggior valore che gli viene dall'essere vendibile in tutto il mondo; perchè essa dovrebbe commisurarsi al minor valore che l'oggetto avrebbe nel mercato limitato dell'Italia?

Riassunte così le disposizioni più importanti relative all'esportazione, non rimane che a ricordare le gravissime penalità che l'art. 33 della legge commina a chi esporti o tenti esportare oggetti d'arte o d'antichità senza averne prima ottenuta la debita licenza, pagando la tassa regolarmente liquidata. Questo fatto o questo tentativo è dichiarato contrabbando e punito quindi con le gravi sanzioni, sia pecuniarie, sia restrittive della libertà personale comminate nella legge doganale.

Signori, ho finito di intrattenervi sulla parte della nostra legge che si riferisce agli oggetti d'antichità e d'arte che abbiano natura di mobili, ma debbo parlarvi ancora di un argomento che con la legge, o per meglio dire con la esecuzione di essa, ha connessione continua. Intendo parlare del Catalogo o Elenco delle cose d'antichità e d'arte.

Fin da quando cominciai a rivolgere i miei studi alla legislazione sulle cose d'arte, riconobbi che impossibile era fare del catalogo il fulcro della legge, limitare cioè l'applicazione di questa alle cose iscritte in catalogo. Le disposi-

zioni relative ai cataloghi, introdotte durante le discussioni parlamentari, nella legge del 1902, ne resero quasi impossibile l'applicazione. Ora la nuova legge del 1909 non fa più menzione di cataloghi, ed è questo che costituisce uno fra i più notevoli miglioramenti di essa in confronto della precedente.

Pretendere infatti che prima di poter applicare una legge che impone vincoli sui monumenti e sulle cose d'arte, l'Amministrazione portasse a compimento quel poderosissimo lavoro che è il censimento e l'iscrizione in catalogo di tutto l'enorme nostro patrimonio d'arte, era come rimettere a tempo lontanissimo l'applicabilità della legge.



Pisa — Nicola Pisano, La Natività e l'Annunciazione
(Dal Catalogo degli oggetti d'antichità e d'arte).

E perchè si dovrebbe credere necessario questo riconoscimento ufficiale della importanza artistica ed archeologica della cosa? Non porta essa in sè stessa i segni della sua nobiltà, segni perspicui al maggior numero delle persone, e che specialmente non si può presumere siano sfuggiti all' osservazione di chi è proprietario dell' oggetto d'arte o lo detiene quale custode od amministratore?

Il vincolo sulle cose d'interesse artistico o archeologico, il quale ha il suo fondamento nel pubblico interesse, deriva dalla stessa qualità della cosa, non dal riconoscimento ufficiale (tale è appunto l'iscrizione in catalogo) fatto dall'autorità.

Questo è appunto il concetto cui è chiaramente ispirata la legge del 1909, nella quale non si fa mai cenno a cataloghi, nè mai si subordina l'applicabilità di alcuna disposizione di legge al fatto dell'iscrizione della cosa in un elenco.

Quindi il catalogo delle cose d'arte non ha alcuna importanza giuridica. Molta invece ne ha sotto il punto di vista scientifico ed amministrativo.

Importanza scientifica in primo luogo, perchè poche opere possono meglio giovare agli studi della storia dell'arte che una guida sicura la quale indichi agli studiosi il più gran numero delle cose che interessano l'arte e l'archeologia. Dico il più gran numero, perchè questo colossale elenco non potrà mai essere completo, e sempre nuova materia dovrà esservi notata.

Ora è certo obbligo del Governo applicarsi con la massima intensità a questo lavoro che esso solo, con l'autorità che gli dà la legge, con i mezzi di persone e di denaro che ha a sua disposizione, può condurre a termine.

Lo scopo finale cui tendono le leggi protettive delle cose d'arte è l'incremento della pubblica cultura, poichè inutile sarebbe imporre limitazioni e vincoli a privati e ad enti, per conservare al pubblico i suoi diritti sulle cose d'arte, se poi non si favorissero nel pubblico quegli studi, quelle tendenze che gli dànno modo di comprendere, di sentire la bellezza di tal genere di cose.

Il Governo dunque deve assolvere questo suo debito verso la scienza, dare cioè opera all'inizio ed al continuo incremento e perfezionamento del Catalogo delle cose d'antichità e d'arte.

Esso poi gli sarà utilissimo, quasi indispensabile sotto il punto di vista dell'amministrazione, si svolga essa nell'applicazione della legge del 1909, o nella normale opera di conservazione delle cose d'antichità e d'arte.

Quella guida sicura che nel Catalogo troverà lo studioso per andare ad ammirare l'oggetto d'arte, vi troveranno i funzionari per accorrere a proteggerlo dalle insidie del tempo e dal malvolere degli uomini.

L'opera grandiosa del Catalogo non può essere compiuta che dalla volontà concorde di gran numero di persone, ed è questo, io credo, uno dei còmpiti più specialmente devoluti agli Ispettori onorari: raccolgono essi quanto più possono di notizie, descrizioni, fotografie e altre riproduzioni di cose d'arte. Il copioso materiale da essi raccolto, riveduto, ordinato, secondo norme che saranno impartite dall'Autorità centrale, formerà il nucleo del Catalogo.

Nel prendere commiato da voi, o signori, debbo anzitutto scusarmi per avervi intrattenuto su cose che già ben conoscete, di avere insistito su interpretazioni della legge, cui già certo avevate da voi stessi supplito.

E vogliate ancora scusarmi se chiuderò il mio dire con una raccomandazione superflua, quella di vegliare alla stretta applicazione della nostra legge. Non vi distolga da questa cura il timore di ferire interessi o suscettibilità personali. Essi debbono cedere innanzi all'interesse pubblico, innanzi al dovere che ha ogni cittadino, e primi coloro che sono investiti della pubbblica autorità, di non permettere che venga diminuito questo patrimonio d'arte che dell'Italia è vanto precipuo, che ha valso a conservare il suo nome e la sua individualità attraverso ai tristi secoli di servaggio, che è stato forse non ultimo elemento per la sua redenzione, che è e sarà sempre il più degno ornamento del trono in cui nuovamente si è assisa.

V.

SCAVI E SCOPERTE FORTUITE.

Conferenza di Franz Pellati.



RA tutti i rami e le fonti dell'umano sapere, certo è nobilissima scienza quella che, attraverso le vestigia di età remotissime, i manufatti primitivi, i resti architettonici, le antiche iscrizioni, le monete e le svariate opere dell'arte si affatica pazientemente, diligentemente a ricostruire il quadro fin dove è possibile completo delle civiltà passate, a disvelarci le origini dell'umanità e il successivo suo progredire sui cammini che, per varia vicenda di oscurità e di grandezza, dovevano condurla alla fervida vita presente.

E, per ugual titolo, è nobilissimo il compito di portare alla luce, di conservare e di custodire quelle vestigia, quei frammenti, quelle opere, pietre miliari dell'umano cammino, segni viventi di una grande storia. Un tal compito di ricerca sistematica, di conservazione e di custodia è esercitato in Italia dal Ministero della Pubblica Istruzione, e per esso dalla Direzioue Generale delle Antichità e Belle Arti, che si vale alla sua volta di tutte le quattordici Soprintendenze agli scavi e ai musei del Regno. Ma questa azione centrale e regionale, per quanto esercitata con intelletto e con amore, sarebbe assai volte scarsamente efficace, se ad essa mancasse l'intervento diretto di organi locali, i quali, più facilmente edotti e più prontamente disposti a provvedere, curassero in una zona propria e ristretta gli alti fini comuni dello Stato e della Scienza. Di qui l'istituzione degli Ispettorati Onorari, istituzione veramente provvida sol quando in voi che ne siete investiti arda di calda fiamma il culto per tutto ciò che è bello ed antico, e all'entusiasmo sia veramente pari la sollecitudine paziente e continua.

Gli scavi, si è detto, hanno il nobile compito di ridare alla luce gli antichi memorabili avanzi, immobili e mobili, che hanno potuto sopravvivere alle ingiurie del tempo e degli uomini. Ma non è tutto. Gli scavi hanno oggi, anche, anzi hanno particolarmente l'intento più strettamente scientifico di risolvere, in base ad indagini archeologiche o stratigrafiche, un determinato problema paletnologico, topografico od antiquario, intento ben disinteressato, comechè esula da esso qualunque idea, pur legittima, di lucro.

Restituire all'ammirazione nostra una delle tante opere in cui le antiche genti hanno saputo imprimere o plasmare un loro proprio ideale di bellezza è certo impresa degnissima di encomio. Ma bisogna pur riconoscere che non è

questo un caso frequente. Il destino, per quella cecità che ne è l'attributo o per un suo amaro incomprensibile gioco, si compiace assai spesso a deludere le ricerche più sapienti, mentre suol condurre sopra l'opera d'arte più mirabile l'aratro o la zappa incosciente del contadino, il piccone del muratore o le querule onde del mare.

Tale fu il caso, negli anni a noi più vicini, della Niobide emersa dagli Orti Sallustiani e della misteriosa fanciulla bagnata dalle acque di Anzio, della stele di Antinoo, di Antoniano di Afrodisia e della danza marmorea di soavissime Baccanti alla via Prenestina, dell'Augusto pontefice in atto di celebrar sacri riti sotto la via Labicana e della Venere di Mondragone e delle tavole fittili veliterne e di mille altre gemme che adornano i nostri musei.



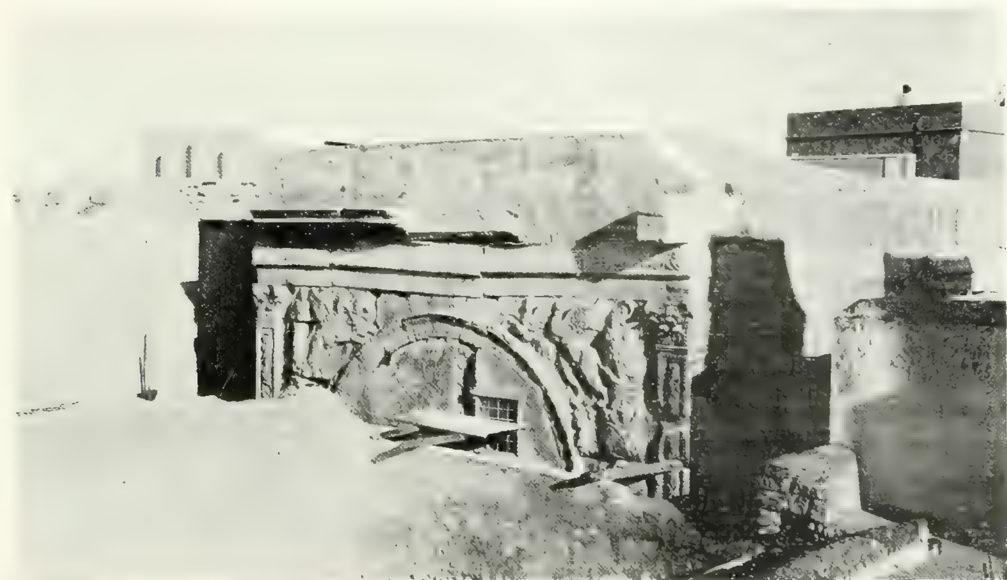
Pompei, Via dell'Abbondanza (nuovi scavi).

Ma se è dolce gioia per l'occhio e per l'animo contemplare una mirabile forma, ben maggiore godimento per lo spirito è lo scoprire, per via di sapienti ricerche, una nuova pagina dell'umanità primitiva, il determinare le sedi dove le antichissime genti presero stanza, il riconoscere per quali forme e gradi di civiltà quelle genti sono passate, lo scoprire l'età o il carattere di qualche loro insigne monumento, il fare un nuovo passo in quel cammino che percorriamo a ritroso lungo il corso dei secoli per rintracciare nella oscura foresta le sorgenti e i zampilli donde è scaturito il sangue che scorre nelle vene del nostro popolo.

Ai fini amministrativi e ai termini della legge vigente 20 giugno 1909 le indagini archeologiche possono assumere i tre aspetti differenti di *scavi governativi, scavi privati autorizzati* e *scavi abusivi e clandestini;* in questa ripartizione non trovano posto le scoperte fortuite, che non muovono naturalmente da indagini di natura archeologica ed anche amministrativamente presentano quindi una speciale figura. Ma tanto negli scavi quanto nelle scoperte fortuite domina nella nostra legislazione, se purtroppo non ancora il principio, certo la tendenza riso-

luta e assoluta di considerare il sottosuolo archeologico come proprietà dello Stato.

È questo d'altra parte un principio che da tempo è stato riconosciuto altrove: esiste in Danimarca un antico diritto chiamato Danéfe in virtù del quale ogni oggetto esumato dal sottosuolo appartiene al Sovrano: per questo principio sino dal 1737 una ordinanza obbligava gli inventori a consegnare al fisco ogni scoperta senza diritto a indennità di sorta. Il principio era, per quei tempi, ancor molto severo e fu temperato nel 1752 con una nuova ordinanza che prometteva agli inventori il prezzo del valore intrinseco dell'oggetto scoperto cioè del valore materiale di esso, senza tener conto dei suoi pregi artistici e archeologici. Questa vecchia e sapiente norma non è certo estranea al



Fot. Iurigemma.

Tripoli, L'Arco di Marc'Aurelio durante i lavori di sterro.

mirabile e forte sviluppo che hanno assunto in Danimarca le raccolte antiquarie nazionali.

Il principio della demanialità del sottosuolo archeologico è sancito pure nella legislazione turca coll'*iradé* imperiale 21 febbraio 1884, nella legge cretese del 18 giugno 1899, nella legge greca del 24 luglio stesso anno, e già molti anni prima si è provvidamente ma vanamente tentato di introdurlo in Italia col disegno di legge Coppino.

La questione della demanialità del sottosuolo archeologico è invero una delle più gravi e dibattute nel campo degli studi giuridici: da una parte perchè essa, riferendosi al patrimonio archeologico, coinvolge un prezioso interesse nazionale, e dall'altra perchè essa sembra attentare al diritto di proprietà che sta alla base delle odierne legislazioni. Diciamo subito che questo timore è infondato: una legge che dichiarasse la demanialità del sottosuolo archeologico gioverebbe anzi meglio a rafforzare che ad affievolire il diritto inviolabile delle proprietà private. La proprietà privata del sottosuolo archeologico è e dovrà sempre più essere così limitata e vorremmo dire rosicchiata dalle leggi poste a tutela degli interessi nazionali che finirebbe col costituire un diritto di pro-

prietà quasi nominale, vana apparenza e vuota maschera di un diritto che per pericolosa estensione analogica potrebbe recare veri e maggiori attentati alla proprietà privata.

È interesse di questa liberarsi del sottosuolo archeologico come di un arto inutile ed anzi nocivo, poichè essa riprenderà subito una fisonomia più ferma e più vera. La dichiarazione della demanialità del sottosuolo archeologico non ferisce il principio della proprietà privata perchè il sottosuolo archeologico non può essere oggetto delle proprietà medesime siccome non possono esserne oggetto ad esempio le fortezze od i fiumi, le navi o il lido del mare. Che vale il ricordare con Tito Livio che un tale Petilio s'ebbe pagati dal Senato di Roma i libri sacri di Numa trovati nel suo fondo? Che vale il ricordare la nota massima che porta la proprietà *usque ad sidera et usque ad inferos* se quella massima passata poi nel nostro Codice civile, si deve, ed è oggi provato, non ai giureconsulti romani ma a Cino da Pistoia? E quell'articolo del nostro Codice, l'art. 440, può anche restare, quando lo si completi col presupposto dell'avvenuta effettiva occupazione dello spazio aereo o del sottosuolo da parte del proprietario del suolo. La privata proprietà dunque non può scendere al disotto di quella parte che serve all'uso e al godimento normale della casa o del fondo.

D'altro canto bisogna pur riconoscere che una gran parte dei monumenti che scavi e scoperte rimettono di giorno in giorno alla luce, si riferiscono alla divinità o alla pietà dei defunti o alla vita pubblica degli antichi, cose dunque sacre, sante, religiose o pubbliche, cose fuori commercio che volger di anni o di secoli non poteva rendere appropriabili. Ma il carattere di pubblicità è anzi impresso dal tempo a tutti i monumenti e alle suppellettili antiche che lo scavo porta alla luce. Ogni minuscolo sassolino di cui la scienza possa valersi nella sua paziente e laboriosa ricostruzione del grande edificio della nostra storia passata entra incontrastabilmente nel dominio di tutta la nazione e nessuno può vantare su di essi un suo speciale diritto. Perizia di archeologo o fortuna d'eventi non debbono ridare alla luce i grandiosi resti di un foro, come il più piccolo frammento vascolare o epigrafico senza che lo Stato ne investa il suo patrimonio per quei fini che da essi possono trarre la scienza dell'antichità e la coltura artistica nazionale.

La legge nostra va, in ogni modo, diritta verso questo principio. Spetta quindi a noi tutti renderne il cammino più facile e spedito. E come in ogni atto di vendita o cessione a privati anche a titolo precario dei proprii beni, deve lo Stato includere la clausola della riserva dell'assoluta proprietà del sottosuolo archeologico, così debbono includere analoga clausola per i proprii beni anche le Amministrazioni Comunali e Provinciali, salvi sempre naturalmente i i diritti spettanti allo Stato.

Gli scavi abbiamo detto possono essere governativi, autorizzati ed abusivi ed oltre ad essi vi sono le casuali scoperte. Quanto più diretta ed esclusiva è sui primi l'azione dell'autorità centrale e della soprintendenza, tanto più importante ed efficace è o almeno dovrebbe essere sulle ultime l'azione degli ispettori onorari.

Non mi sembra il caso di indicare oggi a voi come, dove e quando abbiano preso inizio gli scavi. Forse nell'oscurità delle catacombe, quando già al secolo VII se ne traevano i corpi santi per trasferirli alla luce delle basiliche, [illegible]rse più avanti quando si andava frugando per ogni dove a ricercare sarco

fagi per il culto o marmi scritti o figurati per farne sassi e calcina; ma il primo a condurre scavi con intento scientifico, se si voglia prestar fede alle parole di Caio Silvano Germanico, poeta latino del cinquecento, sarebbe stato Raffaello. Egli infatti avrebbe concepito il proposito di far sterrare le fondamenta degli antichi edifici per rilevarne la pianta e riprodurla su tavole. La morte che così presto fermò il corso di quel sangue arso dall'amore e bruciato dalle fiamme dell'arte avrebbe anche quasi all'inizio spezzato quel proposito di scavi e di ricerche; ma sia questa verità o leggenda, soltanto nel secolo XVIII cominciarono veramente gli scavi sistematici e da allora si accrebbero e si accrescono man mano che alla scienza dell'antichità le nuove indagini dischiudono più



(Fot. Aurigemma).

Tripoli, Arco di Marc'Aurelio. — Particolare.

larghi e nuovi orizzonti. Dalle alpi alla costa Libica, e più oltre ancora a Creta, in Egitto e nella lontana Eritrea, è stato ed è tuttora un fervore d'indagini dove l'occhio esperto scruta con nobile ansia la punta feconda del piccone.

Dovunque ho detto, in questi ultimi anni si sono fatti scavi in Italia: al Palatino, al Foro Romano ed a Cuma, a Este ed a Locri, a Libarna e a Pitigliano, al Monte Cave e a Gonnesa, al Vho di Piadena ed a Sesto, a Verona ed a Terni, a Cere e a Leprignano, a Fiesole ed a Segni e a Licenza.

Mentre a Pompei e ad Ostia la vita degli antichi ci balza incontro dallo scavo sotto una forma ogni giorno più nuova, più vera e direi quasi più fresca e a noi più vicina, dal sottosuolo del misterioso Piceno, tra una dovizia inestimabile di ori e di gemme e di bronzi, tutta una serie di oscuri problemi della nostra archeologia primitiva ci si rischiara e si avvia verso una soluzione sicura. Ed oggi che, fra questo mirabile rifiorire di tutte le nostre energie nazionali, volere di popolo, virtù di Governo e valore di esercito hanno dato all'Italia nuove terre dell'Africa romana, anche là si va svolgendo tacitamente

ma con cura solerte un intenso lavoro di preparazione per togliere quelle zolle ad un forzato ed ingiusto oblìo e strapparne dalle viscere i tesori dell'arte e della scienza. Già l'Arco di Marco Aurelio è stato quasi interamente sterrato e isolato, già cogli oggetti qua e là rinvenuti due musei sono in formazione a Tripoli e a Bengasi: tutto un vasto programma d'indagini e di studi si va delineando e va prendendo forma concreta per accordi tra il Ministero e l'ispettore colà inviato in missione.

E non basta: per costituirsi una schiera sempre più esperta e valorosa di archeologi e di esploratori, alla già antica e ormai gloriosa scuola italiana di Archeologia in Roma il Ministero ha aggiunto un nuovo Istituto archeologico italiano in Atene. A queste due scuole possono ogni anno concorrere tutti i giovani laureati delle nostre facoltà di lettere i quali hanno modo così di ottenere un equo assegno per recarsi in Grecia a riscaldare il loro spirito innanzi a quel magico focolare di pura bellezza, a visitare le ultime meravigliose scoperte dell'Oriente antico e a partecipare essi stessi ai lavori di esplorazione in quel campo ormai nobilissimo per la scienza italiana che porta i nomi di Festòs, di Haghia Triada, di Prinià e di Gortina.

Le Soprintendenze ed i funzionari dello Stato specialmente designati, devono per legge attendere e vigilare a queste esplorazioni compiute dal Governo, senza con ciò escludere che talvolta gli Ispettori onorari possano essere anche chiamati a dar la loro opera in queste imprese scientifiche e in ogni caso possono sempre consigliarne alla Soprintendenza o al Ministero l'esecuzione. Potrei citare a voi più di un caso, anche recente, di validissimi aiuti prestati dall'Ispettore onorario all'opera delle Soprintendenze negli scavi governativi. E un altro còmpito spetta agli Ispettori onorari in questo ordine di ricerche, quello di far conoscere le disposizioni di legge ai privati, con i quali lo Stato deve quasi sempre entrare in rapporto; si eviteranno così quelle vane contestazioni che provengono il più delle volte da ignoranza o falsa interpretazione delle norme vigenti in materia e che la legge insegna a dirimere ma con procedure lunghe e fastidiose.

Due vie ha lo Stato per eseguire scavi archeologici in proprietà privata, in terreni cioè che non siano demaniali, semprechè bene inteso non si possa o non si voglia ricorrere ad un'intesa amichevole: o espropriarli per utilità pubblica, secondo le norme della legge 25 giugno 1865, n. 2359, senza tenere alcun conto, nella stima, del presunto valore delle cose d'interesse archeologico che si ritenga potervesi rinvenire; o occuparli temporaneamente per mezzo di un decreto ministeriale che dichiari la convenienza delle ricerche. In questo secondo caso spetterà al proprietario del fondo un compenso per il lucro mancato e il danno emergente, oltre una concessione pari a un quarto del valore delle cose scoperte, ove lo Stato non preferisca rilasciare in luogo di tale quota in denaro ed anche in luogo del compenso dovuto, quando il proprietario ne faccia richiesta, una parte degli oggetti o la totalità, semprechè gli oggetti stessi siano del tutto inutili alle collezioni governative. Ma tutte le cose scoperte appartengono di diritto allo Stato. Questo importa tenere presente, perchè non raro è il caso che di essi i proprietari del suolo si ritengano comproprietari contro gli intendimenti del Governo e avanzino un preteso diritto di partecipare alla ripartizione in natura dei materiali archeologici. Il diritto di scelta appartiene allo Stato e la controversia quindi legittimamente non può insorgere che nella misura del valore, e in caso di con-

testazione verrà determinata da una Commissione peritale nominata per metà dal privato e per metà dal Ministero.

Ma è ovvio che le esplorazioni archeologiche non possono e non debbono essere avocate interamente allo Stato. Vi sono anzitutto alcune ricerche rivolte a piccoli problemi locali che lo Stato non ha direttamente interesse a risolvere e che vogliono quindi essere lasciati alla iniziativa privata. D'altra parte lo Stato non può esprimere o soffocare uno dei maggiori movimenti dell'animo umano; l'aspirazione verso tutto ciò che i veli del mistero recingono, il desiderio di porsi innanzi alla sfinge e di interrogarne il muto viso impassibile; aspirazione e desiderio che condussero un giorno gli uomini a contemplare gli astri o a distillare magici filtri e che oggi li portano più spesso a turbare il



Caere, Vista della II via Sepolcrale, Vocab. Banditaccia.

millenario riposo delle tombe o a frugare tra le macerie e i rifiuti dov'ebbero stanza remotissime genti. Se dunque non si può negare in via di massima al privato, e, a fortiori, ad un ente pubblico, la facoltà di condurre scavi archeologici, si può però vietarla in determinati casi, limitarne l'esercizio e disciplinarlo rigidamente a tutela degli interessi legittimi della Nazione, Così è che nessuno scavo può essere condotto senza l'autorizzazione del Ministero e senza la vigilanza della relativa Sopraintendenza, mentre l'ente od il privato scavatore debbono scrupolosamente osservare tutte le norme imposte dalla Amministrazione nell'interesse della scienza, e soprattutto per impedire che lo scavo si risolva non in una impresa ispirata da intenti archeologici, paletnologici o topografici ma in una ricerca di oggetti antichi a scopo di traffico.

Per ottenere questa autorizzazione deve l'Ente od il privato presentare una domanda alla Sopraintendenza dove sia indicato esattamente il fondo, l'area da esplorarsi, la durata dello scavo, la persona designata a dirigerlo, e se del fondo egli non sia il proprietario deve anche produrre un atto regolare

che attesti il consentimento di esso. Nè giovi il dire che la richiesta d'autorizzazione vuol essere preceduta da qualche saggio preliminare per accertare se l'esplorazione sia opportuna e conveniente. A parte la considerazione che questi saggi di scavo possono facilmente mascherare e larvare una vera e propria ricerca, vige il principio, e vuol essere rispettato, che nessuno può affondare la zappa nel terreno a scopo archeologico senza una regolare licenza dell'autorità governativa.

Lo Stato dunque può anche vietare al privato il diritto di condurre uno scavo; solo il Ministero, intesa la Sopraintendenza, è giudice dell'opportunità di esso, in rapporto anche alla possibilità di curarne la prescritta vigilanza governativa, e alla convenienza di assumerne direttamente la esecuzione anzichè lasciarla al privato.

Altra limitazione prescritta dalla legge alla facoltà di condurre scavi è il diritto dello Stato di revocare la licenza già concessa non solo quando le norme imposte non siano state rispettate ma anche quando, per l'importanza dei risultati ottenuti, intenda il Governo di sostituirsi agli enti od ai privati nella iniziativa o nella prosecuzione dello scavo, dietro il rimborso delle spese da essi prima sostenute. Anche questa è una conseguenza del principio che non esiste da parte del privato alcun diritto allo scavo e che lo Stato può revocare per pubblico interesse una sua graziosa concessione. Sugli scavi non governativi la legge concede all'ente od al privato una metà delle cose scoperte od il prezzo equivalente, a scelta del Ministero; la legge non dice se si tratti di una quota in proprietà o di un diritto *sui generis*, quasi un compenso per il lavoro compiuto. Mentre la prima ipotesi sembra esclusa dal sistema generale della nostra legge e dal diritto di scelta che compete al Governo, essa parrebbe invece venir confermata dal diritto concesso al Ministero, sul conforme parere del Consiglio Superiore per le Antichità e Belle Arti, di consentire che le cose scavate rimangano tutte *in proprietà* di Provincie o Comuni che siano proprietari di un Museo. Ma a voi, Signori, occorre ben ricordare che questa è per il Governo una facoltà e non un obbligo: laddove sono frequenti i casi di Comuni e di Provincie che chiedono al Ministero, quasi come un diritto loro spettante, la cessione ai Musei locali di tutto intero il materiale rinvenuto in uno scavo. Lo Stato solo è arbitro a giudicare se e cosa convenga di conservare alle proprie collezioni, e può quindi riservare a sè anche tutto il materiale scoperto, cedendo all'ente soltanto la metà del valore, come può concedere ai Musei locali, se gli sembri opportuno, una parte o la totalità delle suppellettili a titolo di temporaneo deposito.

Questa concessione però è irta di molte difficoltà e polemiche, le quali una vera e propria e logica risoluzione non possono avere se non giudicando caso per caso.

Veramente, come massima, sembra che si dovrebbe raccogliere nei musei regionali ogni suppellettile archeologica di qualche pregio od interesse che pervenga allo Stato per scavi, per acquisti o per doni, lasciando soltanto ai musei locali qualche duplicato o gli oggetti che per le sue raccolte non presentino veruno interesse. È naturale che per ogni regione lo Stato voglia offrire agli studiosi in un quadro unico e sin dove è possibile completo la storia delle varie fasi per le quali nella regione stessa, intesa nei suoi attuali confini, è passato l'umano incivilimento, in modo cioè che dal confronto dei materiali offrano allo sguardo le differenti civiltà così come esse si sono svolte e suc-

cedute per violenta sovrapposizione, per graduale compenetrazione o per gioco di lente e costanti influenze.

È però innegabile che due condizioni di fatto possono condurre il Ministero, dietro parere del Consiglio Superiore, a tener conto anche dei desideri e delle necessità dei musei locali.

È chiaro anzitutto che molte suppellettili e oggetti artistici presentano un interesse maggiore e toccano meglio l'immaginazione e aiutano meglio la ricostruzione storica e ideale di un'antica civiltà, quando siano lasciati nel loro ambito, poichè nessuno può negare che la stessa natura del passaggio è talvolta d'integramento alla ricerca archeologica. La seconda condizione è la bellezza, il decoro, l'importanza, la cura del Museo locale, poichè spesse volte



Caere, Vista di due grandi tumuli sepolcrali, Vocab. Banditaccia.

ogni buona intenzione del Ministero si frange contro il modo scandaloso col quale sono tenuti i musei comunali e provinciali: spesso lerci, abbandonati, senza custodia, senza ordinamento, senza catalogo. Ed è degnissimo compito vostro, egregi ispettori, curare che i municipi non si limitino ad occuparsi del Museo solo quando si tratti di farne una festaiola inaugurazione, ma cerchino di tenerli in condizioni tali da fare onore e non disonore al paese. E ricordatevi che questa è forse una delle più efficaci ragioni perchè il Governo s'induca a lasciare sul posto alcune raccolte che altrimenti si vede e si vedrà costretto a internare nei musei governativi.

Ma più che agli scavi governativi o autorizzati, voi dovete, o Signori, portare le maggiori vostre cure e la vostra azione più intensa, sollecita e amorevole agli scavi abusivi e alle scoperte fortuite. Sì degli uni che delle altre gli organi centrali e regionali dell'amministrazione archeologica soltanto ben di rado ne verrebbero informati, se voi stessi non ne date loro prontamente notizia. Senza le vostre cure, perchè tacerlo?, riescirebbe forse vana ogni opera di governo intesa ad estirpare l'erba maligna delle ricerche clandestine e dei nascosti

trafugamenti. Rigore di legge non giova, perchè pronto è l'inganno in eluderlo; l'azione del Ministero e quella pure delle Sopraintendenze son troppo lontane per essere sempre efficaci; le voci della coscienza individuale? il progresso della civiltà, della coltura? Ma a che giovano, se le classi più colte danno non di rado il male esempio alle umili. Ignorate forse che fu appunto una marchesa Gonzaga, Isabella di Mantova, colei che prima ci ha offerto l'esempio di sotterfugi nell'occultare e sottrarre, a dispetto delle costituzioni, un'antica tavola lapidea, indicando al suo agente in Roma le arti da usare nella bisogna « per respecto alli Conservatori ». Come vedete il mondo cammina, ma gli uomini non mutano.

Or dunque è a voi principalmente che lo Stato si affida per conoscere subito e in modo preciso gli scavi abusivamente condotti e le casuali scoperte di oggetti mobili o di resti monumentali. Appena, per regolare denunzia o per privata informazione, gli giunga notizia di essi, l'Ispettore onorario deve immediatamente darne avviso al Ministero o alle Sopraintendenze e nello stesso tempo recarsi sul sito, far sospendere lo scavo abusivo o lo sterro che ha dato luogo al casuale rinvenimento, redigere un accurato verbale che egli stesso e lo scavatore dovranno sottoscrivere, e assicurarsi che sia garentita la perfetta conservazione dei resti o degli oggetti trovati, finchè la competente Sopraintendenza non abbia, entro i trenta giorni prescritti, emanate le disposizioni opportune: nel caso degli scavi clandestini, egli potrà anche valersi dei funzionari di polizia giudiziaria per l'accertamento del fatto e il sequestro degli oggetti; e potrà poi, in caso di urgenza, consentire, autorizzare o ordinare la rimozione degli oggetti quando ciò sia necessario per garentirne la sicurezza, secondo che la legge prescrive; ma dovrà pure tener presente che, ove seri pericoli non vi contrastino, la conservazione in sito è sempre la preferibile, almeno finchè la Sopraintendenza competente non abbia per speciali circostanze diversamente disposto.

Nè basta. Ove l'Ispettore onorario possa presumere che per le intemperie, per i movimenti del terreno, per il procedere di contigui lavori agricoli od edilizi o per altre eventuali ragioni la fisonomia dello scavo, del rudere o dell'oggetto abbia a mutare, egli dovrà subito trarne appunti descrittivi e misure e farne eseguire una riproduzione fotografica o quanto meno un disegno, per conservare di essi una esatta memoria meglio che non possa fare una semplice per quanto accurata descrizione.

Di tutti questi mezzi deve dunque sapersi valere l'Ispettore onorario, sia per l'eventualità che dalla Sopraintendenza gli venga affidata la direzione o la sorveglianza di uno scavo, sia per far fronte ai doveri che gli competono nel caso degli scavi abusivi e delle scoperte fortuite. Deve saper redigere un giornale di scavo, coll'elenco numerato degli oggetti o dei gruppi di oggetti quotidianamente rinvenuti, e deve pure saper redigere, in forma scientificamente corretta, un rapporto sintetico per le *Notizie degli scavi*. Sintetico, vale a dire conciso e sobrio; senza digressioni non strettamente richieste dalle esigenze della descrizione ed illustrazione del soggetto, e meglio riservate a pubblicazioni speciali che ognuno potrà fare poi in altra sede, data sempre, s'intende, la debita precedenza alle *Notizie degli scavi*. Dove esistono repertori tipologici, come ad esempio quelli del Reinach, le descrizioni potranno semplificarsi mediante opportuni riferimenti ai repertori stessi.

È desiderabile che il più spesso possibile la fotografia venga in sussidio alla descrizione, indicando tuttavia sempre di quali tra le fotografie l'autore ritiene indispensabile la riproduzione. Le fotografie dovranno essere possibilmente nitide e stampate in quelle carte che meglio si prestano alla riproduzione zincotipica. Queste speciali raccomandazioni mi vengono suggerite dal Prof. Emanuele Loewy, il quale fa parte autorevolmente del Comitato di redazione delle *Notizie degli scavi*, presieduto dall'On. Bernabei.

Tale pubblicazione che è un vanto per lo Stato italiano e che è destinata ad informare mensilmente ed esattamente gli studiosi intorno ai nuovi scavi e alle scoperte avvenute in Italia, non è la sola a cui la Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti dia le sue cure. V'è pure il *Bollettino d'Arte*, creato



Ostia, Porta principale.

dal Comm. Ricci, che è destinato ad illustrare i nuovi incrementi che avvengono nei Musei e nelle Gallerie italiane, i nuovi restauri monumentali, gli scavi condotti all'estero dalle nostre missioni e così via. E v'è il Catalogo, ora iniziato, delle Opere d'Arte, e v'è il nuovo Elenco degli Edifici monumentali, distinto per provincie. E presso la Direzione Generale esiste ancora una Biblioteca Archeologica ed Artistica, che raccoglie anche e particolarmente le monografie di città e di regioni italiane, e che sta per diventare una delle migliori tra le biblioteche speciali, ed un ricchissimo archivio fotografico di monumenti e di opere d'arte, questo pure istituito dal Comm. Ricci, non appena preposto alla Direzione Generale. Quello che qui si è fatto per tutta Italia, sarebbe bello ed utile che voi faceste per i limiti ristretti della vostra zona: raccogliere presso di voi o presso il Museo o la Biblioteca locale quanto più è possibile di pubblicazioni e di fotografie a illustrazione dei monumenti, degli scavi, delle opere di antichità e d'arte che vi circondano. Ciò non esige un forte dispendio, ma soltanto la sollecitudine amorosa che pone il collezionista sempre pronto al-

l'evento fortunato per accrescere la sua raccolta. Mi si perdoni questa parentesi e ritorno ai trovamenti fortuiti.

La ripartizione di essi spetta al Ministero, sulla proposta che la Sopraintendenza vorrà trasmettergli a visita compiuta. Al proprietario del fondo verrà rilasciata come sempre la metà di essi od il prezzo equivalente, ma su tale metà gravano per intero i diritti riconosciuti dal codice all'inventore. Se dunque l'inventore e il proprietario del suolo son due distinte persone, essi dovranno dividersi in parti uguali la metà concessa dal Governo al privato od all'ente proprietario del suolo; toccherà cioè a ciascuno un quarto dell'intero valore. Ma l'inventore, è bene ripeterlo, può chiedere la sua quota soltanto al proprietario del suolo; nessuna azione gli compete verso lo Stato.

Voi vedete quanto cammino ha fatto la legge. È bensì vero che nell'antico Granducato di Toscana, per un rescritto imperiale del 21 agosto 1750, lo Stato aveva su ogni trovamento il diritto ad un terzo, spettando gli altri due terzi all'inventore e al proprietario, in parti uguali. Ma nella legge italiana del 1902, che precedette l'attuale, lo Stato aveva su gli scavi privati il diritto soltanto ad un quarto del valore, e tale diritto, nel silenzio della legge, gli era persino contestato per le scoperte fortuite, con una giurisprudenza incerta e spesso contraddittoria.

Come è vietato condurre scavi nel sottosuolo senza una regolare autorizzazione del Ministero o della Sopraintendenza, così nessuno scavo può essere condotto lungo il lido o nella spiaggia del mare senza un secondo permesso da parte dell'Autorità marittima locale, alla quale od al sindaco dovrà pure essere denunziato qualunque rinvenimento di oggetti nel fondo del mare o lungo il lido.

La nostra legge è giustamente e rigidamente severa contro i suoi contravventori; oltre ad una multa ed alla rifusione dei danni, in tutto o in parte irreparabili, essa sancisce la confisca in favore dello Stato di tutti gli oggetti rinvenuti per abusiva ricerca e di quelli fortuitamente scoperti e non regolarmente denunziati. Questa norma che viene a costituire un nuovo e legittimo passo nel cammino della demanialità del sottosuolo archeologico, è oggi applicata costantemente meglio che pel passato dall'autorità giudiziaria, perfettamente conscia che più di un'astratta norma persuade e ammonisce l'esempio di una meritata condanna.

E il tesoro delle nostre passate memorie è cosa troppo santa e preziosa per non essere salvato e custodito con cura indefessa e inesorabile. Ma il reprimere non basta; occorre prevenire, e per la prevenzione il Ministero fida su di voi, perchè soltanto a voi è possibile se non sempre facile il farlo. Ciò potrà costarvi qualche sacrificio, ma nell'accettare l'onorevole carica che degnamente rivestite non vi mosse certo un senso di vana ambizione sibbene uno spirito di amore e di riverenza verso quel trono di antiche grandezze, sul quale da un millenario volger di secoli siede la nostra Italia, e che in questo anno medesimo ha veduto rinverdire e rifiorire le sue gloriose ghirlande.

Non basta bunque che raccogliate con cura per trasmetterle al Ministero le notizie dei nuovi trovamenti. Vi occorre seguire, per quanto le vostre forze lo consentano, il movimento agrario ed edilizio nella zona del vostro Ispettorato.

Dovunque il sottosuolo si presenti archeologicamente fecondo voi dovrete invigilare sull'apertura di nuove arterie cittadine, sulla costruzione di nuovi edifici, sull'inizio di nuove imprese di coltura agricola. Se v'è minaccia che

questi lavori possano recar danno alla scienza, l'Ispettore deve informarne subito il Ministero perchè questo, all'occorrenza, ponga i divieti, le limitazioni o le norme che la scienza stessa consiglia e la legge consente. Se pericolo immediato non esiste l'Ispettore deve seguire, sia pure indirettamente, lo svolgersi e il compiersi dello sterro per intervenire prontamente quando la zappa urti contro la pietra iscritta, l'urna fittile o il bronzo.

Senza questa assidua vigilanza, l'azione dell'Ispettore quasi sempre si frangerebbe contro l'incuranza, se pur non anche contro l'astuzia e la frode. Perocchè quanto voi non fareste lo faranno gli antiquarii avidi, esperti, sguinzagliati come segugi in caccia di buona preda. Sia dunque a voi la carità di patria più forte che in essi l'amore dell'indebito lucro, e dico non a caso più forte perchè la vostra cura vigilante deve sconfiggere e sconfessare la loro fine malizia. Di questa malizia potrei citare infiniti esempi, ma basterà uno per tutti. In una borgata prossima a una nostra città cospicua, un modesto agricoltore, coltivando il suo piccolo fondo, rinvenne una tomba antichissima con i resti del suo ricco corredo. Un antiquario lo seppe e dalla città vicina piombò rapido sopra il villano offrendogli una piccola somma in cambio di quei cocci spezzati.

Il villano per istintiva diffidenza esitava. Ma in quel mentre, spargendosi per la borgata, giunse a lui la notizia che dalla stessa vettura postale che aveva portato l'antiquario, era disceso in paese un Ispettore del Governo che recava l'ordine di sequestrare il trovamento e chiederne la confisca. Tremò il contadino di perdere anche uno scarso profitto e subito cedette al mercante ogni cosa per il poco denaro che gli era offerto.

Il finto Ispettore non era altri che il figlio stesso dell'antiquario e alla sera essi, nel tornare assieme in città, si dividevano il peso dei ricchi frammenti vascolari e forse la gioia del tiro giocato al villano e allo Stato.

La cosa poi si riseppe e giustizia fu fatta.

Abbiate dunque sempre l'occhio in vigilia, l'orecchio in ascolto e lo spirito pronto, come innanzi a un'assidua minaccia. So bene che nulla vi rende lo Stato in moneta per quest'opera di abnegazione costante, ma ne avrete la gratitudine; e poi, se altrimente fosse, dove potreste voi trovare la gioia e l'orgoglio santissimo di aver lavorato per la gloria maggiore del vostro paese non per trarne profitto, ma per fare omaggio di voi stessi alla Patria?

VI.

IL RESTAURO E LA CONSERVAZIONE DEI DIPINTI.

Conferenza di Luigi Cavenaghi.



Per la mia assoluta impreparazione a parlare in pubblico, avrei con molta buona grazia declinato l'invito del mio illustre amico Corrado Ricci, a cui devo l'onore di parlarvi ora sulla conservazione degli antichi dipinti, se non fossi stato ben sicuro di due condizioni: prima, che il mio compito sarebbe stato di chiacchierare amichevolmente in un convegno di persone accomunate dall'amore alla nostra grande antica arte, e alle quali, più che quanto sarò per dire interesserà la parte pratica e dirò così sperimentale dei modi con cui le pitture si conservano e si ripristinano; seconda, che non potevo col mio rifiuto lasciar credere a mancata adesione ad un convegno ispirato al sano concetto di diffondere — presso tutti coloro che hanno doveri, o semplicemente affetti pel patrimonio artistico nazionale — le pratiche tecniche senza le quali questo patrimonio, per quanto dovizioso, sarebbe destinato fatalmente a deperire e immiserirsi.

E questa opera di divulgazione dovrebbe andare per mezzo vostro, signori Ispettori onorari che rappresentate con nobile disinteresse la coltura storico-artistica delle province italiane e avete i contatti più immediati colle opere d'arte della nazione, ai detentori: fabbricerie, enti pubblici e privati, i quali sono troppo spesso nella più profonda ignoranza del come gli antichi dipinti siano soggetti a un progressivo deperimento acutizzato dalla loro natura delicata e come le loro malattie naturali siano generalmente aggravate dalle deleterie manipolazioni dell'uomo.

Non dovrò io certamente per la finalità di questa adunanza e nel breve spazio del mio discorso propinarvi tutta la disamina tecnica dei metodi usati in antico per dipingere e dei metodi nuovi nel restaurare.

Ma se in questi nostri tempi gli studi d'arte, nel senso delle ricerche, dirò più precisamente, d'archivio, sfruttando con largo vantaggio il metodo critico moderno, hanno dato frutti insperati, pochi badarono come la conoscenza profonda dell'opera d'arte vuole che dell'arte si conosca la tecnica.

Oltre l'identificazione dell'autore o la classificazione per scuola, oltre il documento d'archivio e la ghiotta notizia, deve vibrare il sentimento di venerazione verso l'opera d'arte per sè stessa, verso la viva immagine di bellezza, quale ci fu tramandata. E questo valga a mio avviso, non solamente per coloro i

quali come voi, signori Ispettori, hanno semplicemente l'ufficio di segnalare ai corpi tecnici lo stato di conservazione delle antiche pitture, ma anche per alcuni che di tale conservazione hanno una più diretta responsabilità.

Io ho visto, con sempre rinnovato rammarico, le opere insigni dei nostri grandi maestri, in alcune gallerie mondiali, offuscate da patine e da ridipinture ignobili. Ancor oggi non pochi direttori di quadrerie griderebbero al sacrilegio, se l'eterna smagliante giovinezza di colore di quelle tele e di quelle tavole rinascesse dal grinzoso gialletto sporco della patina.

Una più esatta conoscenza della tecnica della pittura e del restauro sarebbe certamente opportuna a correggere pervertimenti e illuminare molte ombre che tuttora permangono nella storia dell'arte, e sarebbe di incalcolabile benefizio per disciplinare le norme e i metodi per la conservazione nell'avvenire del nostro patrimonio artistico.

Vediamo dunque in breve rassegna quali sono i sistemi tecnici che, raggiunta oramai una efficacia meravigliosa, vennero dalle esperienze secolari escogitati per la conservazione e la reintegrazione dell'opera d'arte.

* *

Prima che il restauratore abbia a por mano a un dipinto, si giova generalmente dell'opera manuale di uno di quegli artieri, falegnami o ebanisti, e ve n'è ovunque, i quali sembrano aver ereditato, immuni dal moderno industrialismo, le virtù di ingegno e di pazienza degli antichi.

A questo operatore, il quale deve fare il suo lavoro sotto la sorveglianza e responsabilità del restauratore, sono affidate le manualità da compiersi alle tele e alle tavole, manualità di oramai sicura riuscita e che bastano spesso a conservare integre per un tempo indefinito opere d'arte minacciate da immediata rovina. Non sarà mai abbastanza raccomandato da voi, signori Ispettori, a quelle molte Fabbricerie che lasciano degradare le grandi tele delle pale d'altare, l'opera di foderatura di questi dipinti. Il dipinto su tela ad olio, che richiede la foderatura e che presenta sollevature e ammanchi di colore, si deve da principio ripulire diligentemente dalla polvere, poi spalmare, con una spugna o un grosso pennello, di uno strato leggerissimo di colla di pesce ben allungata e coprire tutta l'estensione del dipinto con carta leggera, evitando le congiunzioni e distendendola leggermente. Questa operazione preventiva è fatta per assicurare il colore. Il dipinto viene in seguito rovesciato e si procede alla foderatura propriamente detta. Anzi tutto per foderare il quadro bisogna scegliere la tela più adatta, di lino o di canape, *mai di cotone*; la tessitura non sarà troppo fitta perchè le colle penetrino agevolmente fra gli interstizi della tela, che dovrà essere sempre di una consistenza maggiore di quella dipinta. Molte volte occorre la doppia foderatura e alcune volte anche la terza. Prima però d'applicare la nuova tela al dipinto, per mia esperienza ho trovato di assoluta utilità, di spalmare a più riprese, sul rovescio del quadro, un mastice diluito con olio di trementina. Si ha con ciò il vantaggio di dare maggiore consistenza, non solamente all'imprimitura, ma anche alla pasta di colore che riesce più vivace e brillante. Inoltre questa spalmatura forma uno strato di separazione fra il dipinto e le tele nuove. Queste vengono attaccate con le solite colle animali o di pasta, le quali aderiscono sulla splamatura di vernice che impedisce il passaggio alla parte liquida della colla con vantaggio della impri-

mitura e del colore. Per mia esperienza non reputo conveniente di usare, come vuole il Secco-Suardo, la caseina, la cui natura idrofila non si accorda con le pitture ad olio cosicchè non riesce assicurata l'aderenza delle tele di rinforzo.

Queste devono inoltre essere, avanti l'applicazione, bagnate e asciugate naturalmente sino a restringimento completo. La tela foderata non abbisogna a questo punto che dell'intelaggio e della montatura.

Più delicata è la foderatura dei dipinti a tempra. L'operatore prima di dar mano alla foderatura deve fare delle prove per l'applicazione delle colle affinchè sia ben certo che queste non passino alla superficie della pittura. Se ciò accadesse, il dipinto sarebbe irreparabilmente perduto. Bisognerà pertanto abolire tutte le colle liquide animali e adoperare solo quelle di pasta, non troppo liquide ma piuttosto dense. La tela di rinforzo inoltre deve essere leggera e rada, perchè asciughi più presto; si applicherà poi una tela molto più solida, e per precauzione le colle di pasta saranno anche qui piuttosto asciutte. Una operazione che può essere di complemento alla foderatura, per sciogliere le patine e le vernici che offuscano il colore, è quella che va sotto il nome di sistema di Petenkoff, il quale ebbe voga un tempo e che dovrebbe ritornare le vernici al loro primitivo stato. Si sparge dell'alcool sul fondo di una cassa grande come il quadro che si vuol rigenerare. Il dipinto viene attaccato al coperchio della cassa stessa e l'esalazione dell'alcool scioglie le vernici. Ma vi sono inconvenienti e tanti, da rendere il sistema sconsigliabile.

Essendo le vernici composte di mastice con olio di trementina, l'esalazione dello spirito trasforma la vernice in base di alcool dannosissimo alle pitture. E di più la vernice rigenerata, in breve tempo, screpola e si appanna di nuovo.

Assai più facilmente dei dipinti su tela sono soggetti a guasti e deterioramenti le pitture su tavola.

Oramai questa verità è così diffusa, specialmente all'estero, dove non solo il clima ma anche il prezzo dei quadri è meno temperato, che da qualche anno constato come la maggioranza dei quadri su tavola venduti dai grandi commercianti parigini e londinesi all'America, vengono trasportati sulla tela rinunciando i compratori, per una cauta ragione di sicurezza, alla patente di vetustà che la tavola dona al dipinto. Le tavole sono soggette al sollevamento del colore, alle spaccature, curvature e altri malanni, e perciò queste pitture dovranno essere da voi, signori Ispettori, specialmente tenute in osservazione.

Dovete curare che queste pitture non siano trasportate senza ragione da un posto all'altro, nè esposte al sole, nè situate (ora che il calorifero, il moderno nemico delle pitture su tavola, è penetrato nelle chiese, nei musei, nelle quadrerie) in locali troppo o saltuariamente riscaldati. Le tavole sono quanto noi soggetti ai reumatismi causati da correnti d'aria, e perchè tutto ciò non paia iperbolico, ricorderò che una mattina il Bertini, allora impareggiabile direttore della Pinacoteca di Brera, entrò costernato nel mio studio narrandomi come tutte le tavole di una parete della sala allora detta « Tribuna di Raffaello » si fossero spaccate e contorte sino a strappare i chiodi d'attacco alle cornici. Sul posto abbiamo constatato come l'inavvertenza di un custode, il quale aveva tralasciato di chiudere uno sfiatatoio aperto su quella parete, fosse bastata in una sola notte a produrre il disastro.

Più recentemente ebbi in restauro una pala d'altare ubicata dall'origine in una umida cappelletta di campagna.

Portata, dopo il restauro, in un ambiente molto riscaldato, la tavola si è così contratta, che il colore sollevandosi di cinque o sei centimetri si sovrapponeva in modo tale da alterare mostruosamente il disegno, nè fu possibile ridistenderlo sulla tavola.

Quando le tavole sono così contorte (e generalmente hanno curvature in diverse direzioni) si rimedia diminuendo, con piallature, lo spessore della tavola, e incidendo dei tagli normalmente alle fibre del legno. In questi tagli si applica l'intarsio con legno nuovo ottenendo così lo spianamento della tavola. Perchè di poi la diminuita superficie della tavola resti piana, si applica l'intelaiatura a graticola di rinforzo, la quale si forma fissando sul rovescio della tavola costolature di legno normali alle fibre e listelli trasversali lasciati liberi



Intarsio e armatura di una tavola.

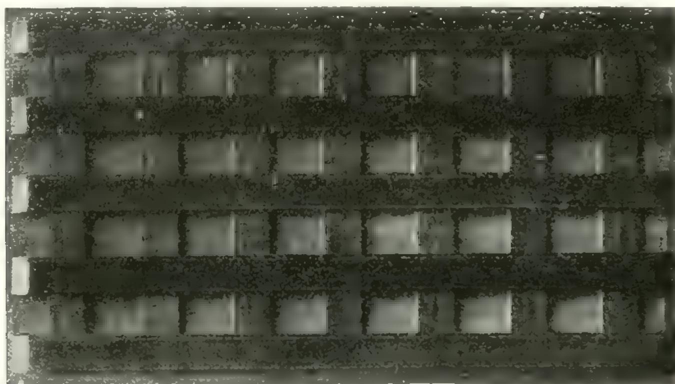
affinchè possano scorrere senza contrastare gli eventuali movimenti delle fibre del legno. Altre volte per tavole sottili si procede a una operazione simile alla foderatura delle tele applicando spessori di legno nuovo col sistema così detto *a compensazione*.

Quando le sollevature del colore di una tavola sono parziali, di limitata entità e a larghe squame, si può operare forando la crosta con spilli, inoculandovi della colletta, fatta con colla di pesce unita a un po' di fiele di bue (a ciò scorra più facilmente) e assicurando l'aderenza con la pressione del ferro tiepido; ma allorchè più esteso è il danno, si ricorre al sistema radicale del trasporto del dipinto sulla tela. La tavola viene allora completamente distrutta lavorando sul rovescio, prima con la pialla, poi con lo smeriglio o con raspa (si imagini con quanta cura dell'operatore) finchè si giunga alla pasta di colore del dipinto. Questo però va preventivamente assicurato con una prima tela leggerissima (mussolina) applicata con colla di fior di farina e latte; poi, quando la mussolina è asciutta, con l'applicare un'altra tela più robusta non eccessivamente fitta, con colla forte e miele. Il dipinto rimane così scoperto sul suo rovescio e a questo rovescio si attacca con mastice e colla la tela a cui è affidata per l'avvenire la sua conservazione. Se ne scopre infine l'imagine, levando, con acqua tiepida, lo schermo posto ad assicurare il colore.

Questa operazione che è fra le manualità più delicate, è nondimeno, oggi, come dissi, di risultato sicuro e di applicazione assai diffusa.

Naturalmente, questa operazione riesce difficilissima e sconsigliabile quando la pittura è su lamina metallica o pietra, nel qual caso riesce spesso vana anche la saldatura del colore.

Analogamente al trasporto delle tavole si opera il trasporto delle tele. Premessa una identica preparazione sulla parte dipinta, se l'imprimitura è in gesso si bagna con acqua tiepida la superficie e rammollendosi l'imprimitura, la tela, sulla quale aderiva il dipinto, facilmente si stacca intiera. Se però l'imprimitura non è a gesso, ma fatta di mestica o colori ad olio, conviene distruggere la tela, adoperando la raspa, lo smeriglio o altro istrumento adatto.



Intelaiatura a graticola per rinforzo di tavole.

Un altro malanno delle pitture su tavola proviene dal *tarlo* che veramente, ha già in ogni tavola antica fatto tutto il meglio pel suo formidabile appetito.

Sovente mi è accaduto di vedere segata una tavola antica e trovare la compagine del legno ridotta a guisa di spugna; così che, quando una antica pittura è offesa dai fori di tarlo, si può facilmente presumere l'effetto di insetti vaganti attraverso il legno, i quali generalmente non tornano dove i loro predecessori si sono nutriti per molte generazioni. Ad ogni modo, oltre le esalazioni di petrolio e formalina, ho sperimentato con giovamento « la razzia ».

Più che del tarlo diffidate dei fotografi. Ciò sia detto con tutto il rispetto per questi benemeriti professionisti e per l'utile indiscutibile che la traduzione fotografica dell'opera d'arte porta all'incremento degli studi. Ma generalmente il fotografo si preoccupa esclusivamente della buona riuscita del suo lavoro. E allora le tavole sono sottoposte a lavaggi, a verniciature, a manipolazioni dannosissime. Ho visto pitture screpolate per essere state esposte al sole o ai raggi del riflettore; ho visto da operatori malcauti ridotte a mal partito alcune opere d'arte di grande valore; e vi dico in verità che molte volte l'innocente operazione di fotografare un quadro non è meno pericolosa che il calco di una scultura.

Provvedete dunque che sia concesso con larghezza la fotografia delle pitture, ma curate di presenziare a queste operazioni e di imporre che il quadro non sia per questo rimosso, nè manipolato, e siano usate tutte le cautele che l'operatore fotografo di sua iniziativa seguirebbe difficilmente.

Nella vasta messe delle nostre opere d'arte è singolarmente ricca, significativa ed essenzialmente italiana, la pittura a fresco. Questa specie di dipintura

è quella che ha maggiore probabilità di conservazione, quando si intenda del buon fresco come era condotto dai nostri antichi, con larga esperienza, con altra calce e con altre materie coloranti. È inoltre la meno insidiata dalla ra-

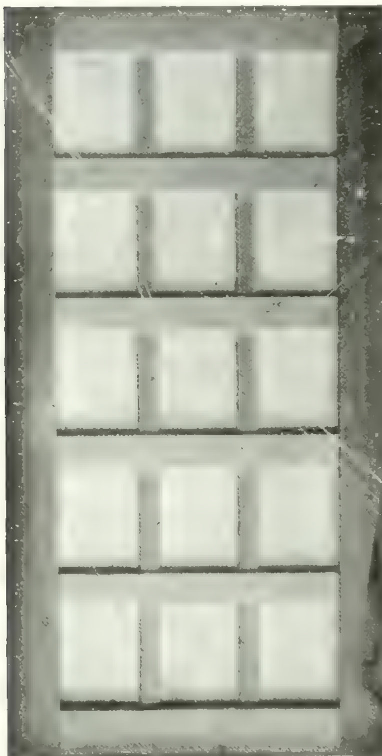


La Vergine, il Bambino e san Giovanni di Francesco Brizi
durante il trasporto dalla tavola sulla tela
(rovescio della pittura scoperto per mezzo della distruzione della tavola).

pacità degli amatori stranieri; ma troppo sovente è ora invalso l'uso, di fronte alla facilità dello strappo, di rimuovere le pitture dalla loro originaria ubicazione.

Nell'ambito della vostra azione, signori Ispettori, non sarà mai abbastanza raccomandato di impedire non solo la vandalica distruzione dell'affresco, ma an-

cora la sua rimozione, perchè dalla rimozione nessuna altra specie di pittura viene più degradata. Per le disposizioni della legge per la conservazione delle antichità e belle arti, torna comodo ai privati di cedere ai musei e alle gallerie pitture a fresco, le quali costituiscono un vincolo per l'immobile dove esse hanno un significato storico, pittorico e decorativo. Ma questo è evidentemente menomato allorchè le pitture sono levate per entrare a far parte, senza altra connessione che una frigida elencazione di catalogo, in un museo o in una quadreria.



Intelaiatura di un affresco trasportato su tela.

Nondimeno anche l'affresco, in alcuni casi, deve essere curato e rimosso per salvaguardarlo dalla indeclinabile distruzione, oppure dalla corrosiva umidità del muro sul quale è dipinto. Si usava dapprima segare l'intera parete sulla quale era l'affresco, e se ciò era un poco grossolano e molto pericoloso, valeva a dimostrare quanto era vivace il rispetto per l'opera d'arte. Il grandioso affresco di Calisto da Lodi, quale noi vediamo ora sulla parete dello scalone che accede alla Biblioteca Braidense di Milano, fu trasportato così, con grande fatica e in notevole ripresa di giorni, dal refettorio del convento cistercense di S. Ambrogio.

Poi ebbe voga il metodo di distruggere il muro sino a raggiungere lo spessore della calce su cui è composta la pittura, assicurando questa preventivamente a una intelaiatura a cui si affranca con colle. Tale sistema, che è simile nel concetto al trasporto delle pitture dalla tavola sulla tela, richiedendo la distruzione del muro, deve essere necessariamente applicato solo quando si tratta di edifici in demolizione. Non sarà mai abbastanza lamentato che Pompei sia stata per l'applicazione di questo metodo in gran parte distrutta.

Un altro grave difetto del metodo è quello di non commisurare il grado di potenzialità delle colle con cui si applica sulla pittura la tela che ne assicura la compagine durante l'operazione. La copia della Cena leonardesca, che si attribuisce ad Andrea Solari, e che venne con questo sistema tolta da Castellazzo nel 1832 per trasportarla, con grave dispendio, a Milano, a lato dell'opera ispiratrice, quando fu discoperta mostrò come le colle avessero strappato molta parte del colore.

Ora, per altro, è generalmente, nel trasporto dei freschi, usato il sistema dello strappo.

Prima di procedervi bisogna esaminare attentamente l'affresco per constatare se fu in origine ritoccato a secco. E in conseguenza bisogna che la lavatura sia fatta con tale precauzione da conservare alla pittura i ritocchi.

Dopo avere applicato al dipinto con colle forti una o più tele, si strappa l'intelaiatura sulla quale la pittura appare sul suo rovescio. Si riattacca su una tela con colle di caseina, e finalmente, si toglie, sciogliendo con acqua tiepida, l'intelaiatura, sovrapposta al dipinto.

È curioso notare come generalmente il colore, nel processo di cui si tratta, si divide in due parti, delle quali l'una viene effettivamente tolta al muro, e l'altra (quella che nel processo della dipintura, come più liquida, fu completamente assorbita dalla arricciatura fresca) rimane, ancora dopo lo strappo, applicata alla parete. Accade così di vedere sul muro le vestigia del fresco, trasportato su tela, a cui il disegno, inciso col chiodo, dà spesso una sufficiente chiarezza.

In tal modo si possono eseguire, come vi mostrerò, anche due strappi della stessa pittura, e per tale ventura fu possibile, nel caso degli affreschi luineschi della Pelucca presso Monza, ritrovare sotto l'intonaco l'intera composizione di



Trasporto di un affresco sulla tela
(rovescio della pittura dopo lo strappo).

quella mirabile sinfonia di linee che è la Santa Caterina portata dagli Angeli nel sepolcro, di cui i frammenti, trasportati dal Barezzi, sono in gran parte a Brera.

Per altro gli affreschi, anche quelli di più semplice fattura, come i trecenteschi, sono ritoccati a tempera nelle tinte azzurre (lapislazzuli), nei cinabri, e nei verdi, e deve quindi essere acuta la prudenza dell'operatore nell'eseguire quelle puliture con la potassa, che il Secco-Suardo troppo facilmente consiglia, per togliere i grassi che offuscano i colori, o che impediscono l'azione di aderenza esercitata dalle colle forti nello strappo. Io so d'un'insigne cappella, in cui la lavatura di potassa, prodigata da mano inesperta, ha fatto *tabula rasa* dei ritocchi a secco.

Un altro grave errore è l'applicazione dell'intonaco fatto di cemento. Per riparare le pitture a fresco da infiltrazioni o altro, molte volte l'intonaco viene applicato dalla parte esterna del muro, ossia dalla parte opposta a quella in cui vedesi il dipinto. Il cemento essendo per sè stesso impermeabile non lascia passare l'aria tra i pori del muro, chiudendo così l'umidità che contiene, oltre a quella che produce il cemento. Quindi non avendo altro sfogo che dalla parte dipinta, produce danni incalcolabili, distruggendo molte volte perfino il dipinto.

Le operazioni che ho ora rapidamente riassunto sono solamente il delicato lavoro dell'operatore, cioè lavoro manuale, il quale non richiede che l'abilità e la pratica dell'artiere. Quando comincia l'opera del restauratore comincia veramente una elaborazione artistica la cui finalità è l'integrazione di un'opera d'arte degradata.



« S. Caterina trasportata dagli angeli. — *Milano,* Pinacoteca di Brera ».
Affresco di Bernardino Luini trasportato dalla Pelucca.



Ciò che resta della « Santa Caterina » sulla parete della Pelucca.

I mezzi tecnici del restauro sono i colori a tempera debole o forte pei quadri dipinti a tempera e per le pitture a olio; si devono (e ciò è canone



« La Vergine col Figlio in gloria » del Mantegna, prima del restauro
Milano, Pinacoteca di Brera.



« La Vergine col Figlio » del Mantegna, dopo il restauro.
Milano, Pinacoteca di Brera.

fondamentale) impiegare solamente nove o dieci colori, i corpi semplici della pittura, sperimentati chimicamente e diluiti in vernice mastice purissima. Adoperare i colori ad olio è, senza dubbio più comodo; ma i colori ad olio ossidandosi alterano la loro tonalità e allorchè il restauro sarà per ciò diventato una goffa stonatura, il colore a olio indurito sarà difficilmente eliminato. Intorno al modo del restauro non si possono enunciare che alcuni assiomi fondamentali lasciando al senso d'arte del restauratore l'applicazione pratica. Il restauro deve essere condotto con la guida della più larga conoscenza dei caratteri stilistici delle scuole, della *calligrafia* dei maestri: deve essere lungamente pensato e studiato, eseguito il meno possibile e meticolosamente dissimulato. Perciò il lavoro del restauratore, se può concedere entusiasmi come per un'opera d'arte personale, è avaro di personali soddisfazioni e difficilmente apprezzato.

Quando a una pittura non bastino i mezzi materiali di reintegrazione e di conservazione su cui vi ho intrattenuto, e si tratti di ricorrere al restauro propriamente detto, dovete avere in mente quel gustoso *Favretto* che è conosciuto nelle molte riproduzioni con la leggenda « Poveri antichi! ». Un sagrestano ciabattino sta assassinando una gran pala tiepolesca, mentre la moglie accanto a lui lavora placidamente. Ricordate che molte volte il sagrestano si è presentato sotto un più dignitoso aspetto, ma la rovina per i quadri non è stata men grave. Per questo la maggior parte dei quadri antichi non sono restaurati, ma ridipinti, anche là dove manca l'attenuante della parziale distruzione della pittura antica, per cui il ridipingere diviene il solo scampo per la continuità d'intonazione dell'opera d'arte. Solo che, in questo caso, è dovere di coscienza l'impiego dei colori a vernice, docili alla pulitura. Una volta era invalso l'uso appunto per togliere il pericolo di eccedere nelle ridipinture di passare tinte unite approssimative al colore dominante sulla superficie del dipinto distrutta, ma l'esito disastroso di un tal sistema, il quale dimenticava che il restaurare è un'arte e non un'operazione meccanica, si vide molti anni or sono sui freschi della *Sala degli Sposi* a Mantova.

Ma è certo che il restauratore, il quale non dispone di sufficienti poteri inibitori, finisce senz'avvedersene col cambiare il carattere di una pittura. E in fatto di ridipinture ho dovuto, nella mia lunga carriera, vederne veramente d'ogni colore. Nervose pieghe bellinesche coperte da goffi panneggiamenti barocchi come nella *Madonna col Figlio* del Museo di Verona. Gioielli d'arte, come il ritratto di un umanista di Antonello da Messina mascherato da Senatore veneto, ridotti a diventare scarti da soffitta. La *Vergine col Figlio in gloria* della Galleria di Brera e che, nessuno oggi dubita, è fra le più belle opere del Mantegna, ebbe le più mirabolanti attribuzioni per causa delle ridipinture della testa (ridipinture fatte, quantunque fosse intatta) della Vergine e del suo panneggiamento troppo ruvidamente mantegneschi forse per le monache di S. Maria Maggiore di Venezia. Il ritratto di Raffaello della Galleria Borghese, ancor esso un problema pei critici d'arte che si sbizzarrirono in tante attribuzioni, venne onorato da un abito e da un tocco da cavaliere forse perchè parve troppo modesto il costume del personaggio. E se non temessi di tediarvi potrei moltiplicare gli esempi. Ma tutto ciò è sufficiente a dimostrare quanto grave impresa sia il restaurare e quanto difficile sia il giudicare di restauri.

Citerò un gustoso fatto che mi accadde, sorvolando su molti altri, non meno gustosi, per la natura delicata del tema, poichè qui è veramente il caso

che noi tutti, artisti e amatori d'arte, dobbiamo ricordare la parola evangelica che salvò l'adultera dalla lapidazione.

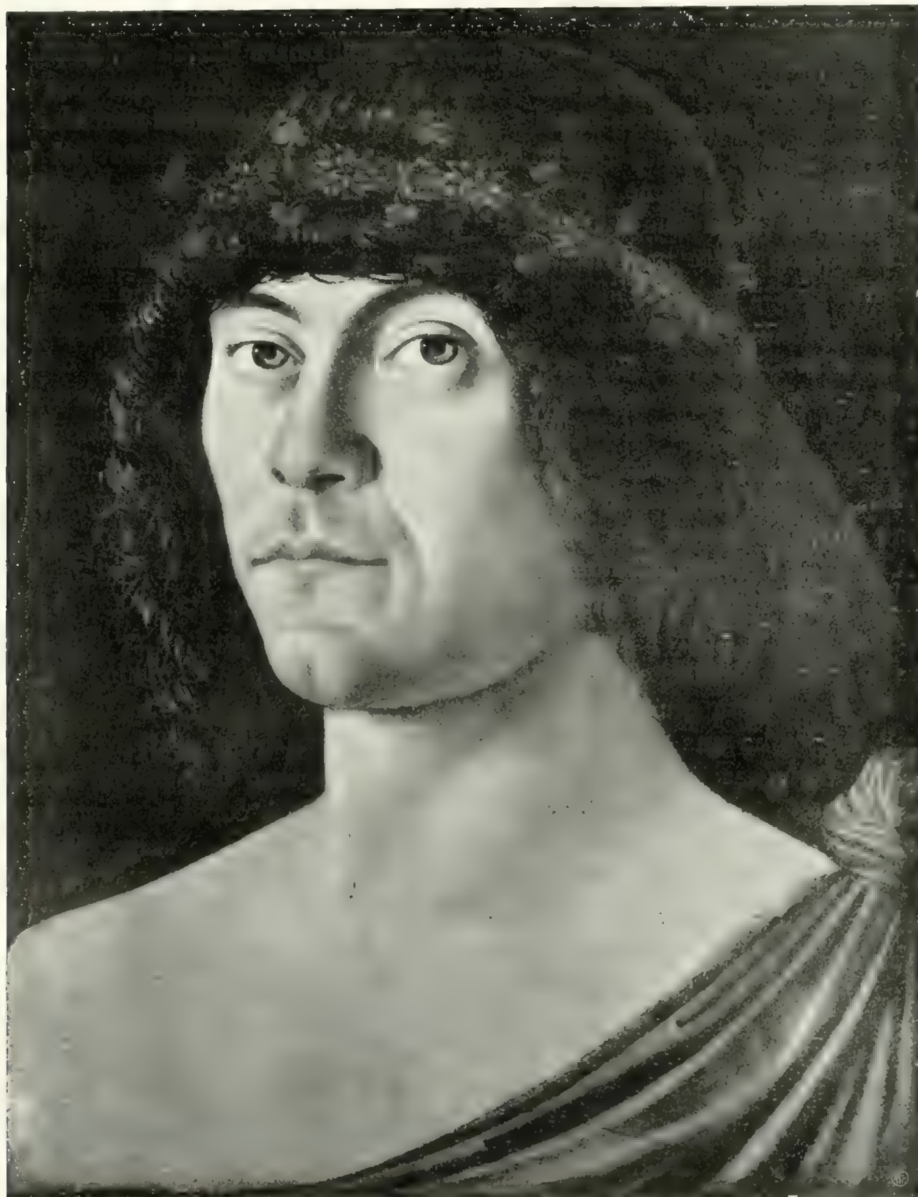
Venne una volta da me un signore inglese con un dipinto giudicato della scuola di Andrea del Sarto; e pareva di fatto, benchè fosse, tra le ridipinture



Com'era il « Ritratto di un umanista » di Antonello da Messina prima del restauro.

e i guasti, cosa di assai scarso valore. Si tentò la pulitura completa della pittura con rischio di scoprire sotto il belletto delle sovrapposizioni un quadro distrutto. La ricerca fu emozionante: riapparve dapprima un putto smagliante nelle sue carni rosee; riapparve anche, oramai superflua conferma, la sigla di Andrea: ma a spiegare lo scempio del ridipintore apparve infine anche la testa della Vergine, una tenera ombra indefinita. Il mio inglese, con l'energia della sua razza, mi assillò di preghiere perchè tentassi il restauro della testa e l'opera

d'arte era così tristemente violata, che io mi accinsi all'impresa ardua, attaccandomi ad ogni traccia di quel naufragio di bellezza. Quando il restauro, bene o male fu finito, fui onorato dalla visita del notissimo Boxal, allora direttore della National Gallery di Londra. Venne credo, per assicurare alla sua Pinacoteca il dipinto, e cominciò, con l'aiuto di una formidabile lente di ingrandimento e con molta flemma, ad esaminare la pittura. Io che seguivo l'esame credetti di sognare quando il mio ospite, sino allora soddisfatto, passando la



« Ritratto d'un umanista » di Antonello da Messina, dopo il restauro.
Milano, Museo Municipale.

lente telescopica sulla testa del puttino, assunse un'aria sconsolata constatando come la testa del Figlio fosse completamente ridipinta. Io protestai con tutte le mie forze: che la testa era intatta e che era fra le più belle e le più sane

di Andrea. Tentai di convincerlo invocando la testimonianza di tutti i frequentatori del mio studio (il restauro era stato eseguito senza mistero) e finalmente, imbizzito da questa testarda incredulità presi la « mista » per la prova suprema e mi accinsi a distruggere la testa della Vergine. Il Boxal non volle l'olocausto e si dichiarò convinto, almeno in apparenza. Il quadro tornò in Inghilterra, ebbe vari possessori, e un mio amico di Londra mi scriveva recentemente che laggiù è sempre vangelo come la testa del putto sia un rifacimento.

Ma a voi, signori Ispettori, spetta un'azione meno lata, benchè non meno proficua. Spetta a voi l'azione di vigilanza, di diuturna cura, affinchè l'opera d'arte non deperisca, e quella che si potrebbe chiamare l'azione di primo soccorso per salvarla. Voi dovete curare che le condizioni d'ambiente non siano nocive alle opere di pittura, consigliare le manualità ai detentori perchè il male si prevenga o si arresti. E perchè l'opera d'arte è un organismo nel quale avviene alcune volte, come in un organismo animale, un improvviso sfacelo, curare se si tratta di tela o tavola il trasporto in luogo sicuro e di uniforme temperatura e fermare provvisoriamente, con carta leggera spalmata di gomma diluita nell'acqua, le particelle di colore che si squamano e che minacciano di cadere. Se si tratta di affreschi, allorchè l'intonaco si gonfia staccandosi dal muro, provvisoriamente è urgente la sigillatura dei bordi malsicuri dell'intonaco con calce, con gesso, o se è possibile l'applicazione di zanchette di rame.

I vostri rapporti diretti cogli Uffici tecnici, preposti alla conservazione delle opere d'arte antica, vi esonerano dalle responsabilità inerenti a più radicali operazioni e specialmente, fra tutte la più grave, quella del restauro; ma presumono da parte vostra una sorveglianza amorosa e attiva.

A voi è quasi esclusivamente affidata la conservazione dell'opera d'arte anonima, della tela, dell'affresco non ancora segnata nella storia dell'arte, ma che può avere un nome domani, e, se pure non l'avrà mai, non per questo manca di esprimere il suo particolare valore nel patrimonio artistico della nazione, ed è pur essa giunta a noi attraverso a una selezione che ha le sue leggi naturali. L'arte ha una moda. Voi sapete con quanta gioia si ritorni al nostro settecento dopo secoli di dispregio. Non è forse lontano il tempo in cui si apprezzerà meglio la pittura del seicento e si riconoscerà come in compenso del profumo di ingenuità, essa ci offra tesori di abilità tecnica e stupefacenti singolarità decorative. Spetta, sopratutto a voi curare, conservare l'opera d'arte anche modesta, anche anonima. È una voce della nostra grande arte, la cui eco sarà tanto più profonda quanto più lontano sarà il suo propagarsi.

[illegible] ARDVINO COLASANTI [illegible]

[illegible]